CAHIERS DU CINÉMA 297

SOMMAIRE/REVUE MENSUELLE/FEVRIER 1979





COMITE DE DIRECTION
Jean-Pierre Beauviala
Serge Daney
Jean Narboni
Serge Toubiana

COMITE DE REDACTION
Alain Bergala
Jean-Claude Biette
Bernard Boland
Pascal Bonitzer
Jean-Louis Comolli
Danièle Dubroux
Jean-Paul Fargier
Thérèse Giraud
Jean-Jacques Henry
Pascal Kané
Serge Le Péron
Jean-Pierre Oudart
Louis Skorecki

SECRETARIAT DE REDACTION
Serge Daney
Serge Toubiana

MAQUETTE
Daniel et Co

MISE EN PAGE
Serge Daney
Jean Narboni

ADMINISTRATION
Clotilde Arnaud

ABONNEMENTS
Patricia Rullier

DOCUMENTATION, PHOTOTHEQUE
Claudine Paquot

PUBLICITE
Publicat
17, Bld. Poissonnière 75002
261.51.26

EDITION
Jean Narboni

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION
Serge Daney

GERANT
Serge Toubiana
Les manuscrits ne sont pas rendus.

CAHIERS DU CINEMA - Revue mensuelle éditée par la s.a.r.l. Editions de l'Etoile.
Adresse : 9 passage de la Boule-Blanche (50, rue du Fbg-St-Antoine).
Administration - Abonnements : 343.98.75.
Rédaction : 343.92.20.

N° 297 **FÉVRIER 1979**

Ce journal contient un encart abonnements (numéroté de I à IV) situé au milieu de la revue, reservé aux exemplaires distribués par les NMPP, ainsi qu'un encart Editions Lherminier (recto verso)

En couverture : Totò dans **Pompieri dei Vigiù**, de Mario Mattoli (1949)



Fred Astaire dans *Swing Time,* de George Stevens.

OÙ SONT NOS DROITS POÉTIQUES ?
ENTRETIEN AVEC PIERRE LEGENDRE

Pierre Legendre, psychanalyste, professeur de droit public à Paris I, théoricien des institutions, est l'auteur de plusieurs ouvrages dont L'amour du censeur *(Le Seuil),* Jouir du pouvoir *(Ed. de Minuit) et récemment,* La passion d'être un autre, *essai sur la danse (Le Seuil).*

Cahiers. *Vous nous avez dit : « On pourrait découper le monde en : avant le cinéma et après le cinéma ». Qu'entendez-vous par là?*

Pierre Legendre. Voilà une manière très directe d'entrer dans le vif des questions actuelles du cinéma. Ces questions me paraissent de plus en plus difficiles à démêler, pour quantité de raisons, et je ne suis pas sûr qu'il y ait grand intérêt finalement à tenter de les élucider. Pourquoi? Essentiellement parce qu'on pense trop, si j'ose dire. On pense trop à la pensée savante sur le cinéma, le cinéma devient une affaire de pensée. Moi je m'incline devant l'immense production de science en la matière, c'est remarquable en tous points, le monde devient de plus en plus intelligent. La théorie du sens, c'est très bien; les recherches sur le fait filmique lui-même, sur le langage et le cinéma (je songe par exemple, à la véritable Somme de Christian Metz, aux photogrammes de Michel Gheude, etc.), sur l'écriture, etc., tout cela c'est très raffiné et très bien. Ce qui est curieux, c'est qu'on en raffole; on raffole de ces études dont on peut remarquer qu'elles sont difficiles et qu'elles distillent du sérieux. Un énorme appareillage de concepts déborde aujourd'hui de partout, ça suinte dans tous les discours, même dans le discours de ceux qui sont à cent lieues de telles études. Cela me fait penser parfois aux débordements conceptuels du côté de la psychanalyse, à cette théorie psychanalysante qui rend des services ici et là, notamment le service d'enterrer la psychanalyse et toute son horreur, tout son comique aussi. J'ai l'impression, en matière de cinéma, qu'à force de clarté savante on est en train de fabriquer quelque chose de très (comment dire?)... de très obscur, une espèce de code. Qu'est-ce que cela veut dire cet effet-là, plutôt inattendu, cette science à perte de vue, qui nous dit ce que nous allons voir, ce que nous voyons, qui nous dit la manière dont ça se passe (et surtout dont ça *doit* se passer) du côté du voir? Ce que cela signifie, cette archi-intellectualité et cette envie de tout comprendre dans le cinéma comme ailleurs, moi je n'en sais rien. Je note seulement : où sont nos droits poétiques dans tout ça, ce que j'appelle nos droits poétiques ? Je note aussi : la ruée pour savoir à quoi s'en tenir, c'est aussi probablement la question de savoir comment se tenir. Autrement dit, la poussée du savoir savant est bien équivoque du point de vue de ce qui par là se propage, car non seulement elle fait de la « promotion », au sens du marketing, elle vend quelque chose, mais le savoir qui nous est ainsi balancé est un savoir très attentif, très pointilleux pour faire en sorte de ne pas savoir n'importe quoi. Moi, je me demande où ça nous conduit, cette forme d'inconscience à base d'un savantisme universel, qui présente cette caractéristique remarquable de ne pas toucher à n'importe quoi. Cela travaillerait à sceller le discours normalisant, à fabriquer une science-monument (à l'insu, bien évidemment, des savants, auteurs des concepts), à produire de la célébration gestionnaire, que je n'en serais pas étonné.

Savoir à quoi s'en tenir – savoir comment se tenir.

Voilà pourquoi j'ai dit qu'il serait peut-être intéressant de pousser le pari savant jusqu'au bout, ou sinon jusqu'au bout, du moins un peu plus loin, au delà de cette frontière inscrite par les propagandes propageant le savoir savant relatif aux choses du cinéma, frontière que nous posons nous-mêmes chaque fois que nous parlons savamment de ces choses-là. Il faudrait parler du reste, de ce qui reste quand on a dit ce qu'on sait, il faudrait peut-être aussi se demander ce que nous prétendons faire avec ce genre de parole, qui à vrai dire est une drôle de parole. Qu'est-ce que c'est, une humanité avec cinéma? En quoi cette humanité-là ressemblerait-elle à l'humanité sans cinéma? L'avènement du cinéma n'est pas seulement un point d'histoire, au sens courant du terme. Nous jouons nos attaches poétiques dans le système industriel. Ma formule, à laquelle vous avez fait allusion, consiste à s'avancer un peu vers cette question. Moi, vous savez, je me

méfie de l'emphase de nos certitudes en matière de cinéma, surtout quand elles se disent sur le mode de la science, sur le mode d'un discours emprunté à ceux qui font la science précisément et qui sans doute, d'un certain point de vue, n'en peuvent mais! Dans notre univers ultra-moderne, où tout est pris en charge par l'industrialisme et le marché, y compris par conséquent les célébrations et toutes les formes poétiques du colmatage (de ce qui est fait pour nous combler), les certitudes savantes jouent certainement un rôle en dehors de cet ordre du savoir; elles nous soulagent de quelque chose, par exemple d'étaler et de reconnaître nos croyances de manière naïve, populaire si vous préférez, d'une manière qui n'aurait rien à voir avec le charivari savant ou les propagandes pour la fameuse culture dont on nous rebat les oreilles. Nous avons à vivre sur le pied savant, comme des gens gonflés de compréhension si je puis dire, non comme des gens qui se contenteraient de vivre. Se contenter de vivre, ça n'est pas très vendable évidemment. Au fond, je résumerais ici volontiers mon propos par ceci : les recherches sur le cinéma sont une chose, la propagande, le bruitage autour du produit de ces recherches, et ce dont répondent mythologiquement les savants, ceux qui parlent savamment du sens du cinéma, en sont une autre. Essayons d'aller un peu plus loin.

Les certitudes savantes.

✶

Cahiers. *Dans une histoire de l'homme comme verticalité, qu'est-ce que l'image projetée du cinéma et l'image diffusée de la télévision représentent?*

Legendre. Comme vous y allez ! D'abord entendons-nous bien. J'ai remis sur la table, à propos du système occidental des danses, le thème de la station verticale. C'est évidemment une question considérable, parce qu'elle touche à notre propre dressage mythologique, c'est-à-dire à ce qui nous caractérise dans la classe humaine. C'est donc dans cette circonstance particulière que j'en ai parlé, afin de mettre en évidence que notre organisation culturelle n'est pas naturelle du tout, pas plus naturelle en tout cas que celle des Peuhls ou des Bambaras. J'ai montré que les productions légalistes (j'insiste sur ce mot : légalistes), dans notre organisation des danses, demeurent comme partout dépendantes d'un certain régime des croyances et que l'industrialisation peut tout faire, excepté nous affranchir de la condition humaine dans les institutions. Ainsi, le système chorégraphique que nous comprenons repose sur un discours mythologique des plus précis, repérable en cet espace clos que j'appelle les savoirs légalistes , discours de facture anatomo-mécaniste sur l'Homme dansant. J'ai montré que ce discours pérorait sur la station verticale, sur l'animal debout qui parle et qui, bien qu'étant sans ailes, peut s'élever dans les airs. La danse est une manière légale de franchir l'interdit mythologique, nous entrons dans l'espace des aliénations sacrées. Évidemment, cette étude n'est pas du goût de tout le monde, notamment de ceux qui se refusent à penser que nous aussi, les Occidentaux industrialistes, nous sommes des humains ordinaires, engendrés et dressés mythologiquement à la manière des ci-devant sauvages.

La station verticale.

Alors, si vous évoquez une histoire de l'homme comme verticalité, il faut savoir que l'histoire en question concerne l'histoire non pas tellement physique si je puis dire, mais celle de notre dressage *par rapport* à notre constitution mythologique. Au fond, la question que vous venez de poser, c'est la question du style au cinéma et du rapport de chacun des styles avec la variété des constitutions mythologiques répandues sur la planète. C'est par le biais de ces attaches-là que nous avons quelque chance d'en saisir quelque chose, pour défendre nos droits poétiques comme j'ai dit; et non pas en nous référant au Cinéma (avec majuscule) ou à la Télévision en général, comme si nous étions des Hommes (majuscule encore !) en général. Non, j'ai vraiment l'impression qu'en parlant *généralement,* on fait comme si les styles étaient des anecdotes sans portée, comme s'il était question d'entrer dans les productions du cinéma ou des télévisions comme dans un moulin, abstraction faite des lieux d'où ça vient et des gens qui ont produit ces textes d'un nouveau genre. Cela évidemment, c'est la prétention gestionnaire, qui travaille à gérer l'humanité en tant que masse inconsistante et indifférenciée, masse lessivée des histoires particulières, sauf à s'engager dans la retape des cultures qui alors, en tant que systèmes perdus ou en perdition, se vendent fort bien. Cette masse-là, privée de frontières et de soliloques poétiques, c'est un fantasme légal, produit comme tel dans le discours gestionnaire qui nous travaille au corps. Tâchons de parler autrement qu'en *résonnant* de ce discours massif, qui d'ailleurs finalement est aussi « culturel », voire dramatique, que tous les autres discours institués, car nous ne sommes pas des rats, et la passion du sens on n'en sortira pas.

✶

Cahiers. *On a beaucoup parlé, à un moment donné et à propos de cinéma américain, de « cinéma à hauteur d'homme ». Qu'est-ce que cette référence à la taille humaine cache?*

Et le cinéma à hauteur d'homme.

Legendre. Je pense que cette référence ne cache rien du tout à proprement parler; il m'a toujours semblé que des formules de cette sorte ne pouvaient exprimer autre chose qu'un sentiment de malaise. C'est une manière élégante de dire : faisons autre chose, ou bien : faisons aussi du cinéma à la façon de tel type de cinéma américain, etc. Moi, ça me plaît beaucoup l'allusion en question, si ça veut dire qu'on en rabat un peu du côté d'une certaine emphase. Mais je sais bien que cette fameuse « hauteur-d'homme », c'est aussi devenu une formule bigote pour redire des niaiseries d'un humanisme éculé; ça, c'est inusable, et c'est une autre affaire.

✶



Fearless Fagan, de Stanley Donen.

Cahiers. *Vous avez écrit qu'il y a interdiction à nous identifier à des bêtes. Est-ce que, dans le cinéma, cette interdiction n'est pas un peu levée, si l'on pense surtout à l'usine Walt Disney?*

Les bêtes, l'usine Disney et les fables.

Legendre. Vraiment, la question des bêtes est très importante. Je vais revenir là-dessus, notamment à propos de l'interdiction, pour l'humain occidental, de s'identifier à une bête, car ce qui se joue de ce côté-là souligne de la manière la plus manifeste qu'il est impossible de fourguer n'importe quoi dans le discours croyant, là où nous sommes. Je vous dirai tout d'abord, concernant l'usine Disney, que je ne vois pas en quoi de telles productions pourraient être dites affranchies de notre légalité mythique, de cette légalité mythique où se tient notre organisation industrielle. L'usine Disney fabrique des fables, et nous connaissons cela, les fables. Peut-être y aurait-il intérêt à réfléchir sur la tradition occidentale des fables, comme l'a fait quelqu'un comme Hermann Tiemann; c'est très important et très éloquent ce genre d'étude, ça nous empêche de nous auto-crétiniser à propos de questions aussi fondamentales que celle d'un code de l'identification, dans notre propre système. Plus intéressants que la machinerie Disney, je verrais des films tels que *King Kong* (sous ses deux versions d'ailleurs) ou même, et peut-être surtout, cette production italienne qui s'appelle *Au nom du père*, où *La Bête*, la bête fameuse d'un genre apocalyptique mais « à hauteur d'homme » comme vous disiez à l'instant, fait une apparition totalement bête si je puis dire, puisqu'elle ne tarde pas à se déclarer pour ce qu'elle est, c'est-à-dire pour un homme déguisé. On pourrait aussi évoquer le film produit par Dauman, celui de Borowczyck, qui s'intéresse beaucoup à ce que j'ai eu l'occasion d'évoquer ici ou là aux affaires de l'amour avec les bêtes. Et coetera, et coetera ! Ce n'est pas ici que nous allons établir des classements entre textes cinématographiques manoeuvrant cette question considérable. Je voudrais seulement faire remarquer qu'il faudrait distinguer parmi tous ces genres littéraires et tâcher de ne pas mélanger les registres. Ainsi, en ce moment, je ne parle pas du genre fable ni de certains aspects proprement anthropologiques repérés par Lévi-Strauss, de son point de vue, qui n'est pas le mien parce que nous ne jardinons pas le même secteur ni ne travaillons avec le même outillage. Je parle ici, en ce moment, de ce que j'ai déjà appelé la religion industrielle, de ce qui se passe de lutirgique, au sens primaire de ce mot (qui est aussi, notons-le, la référence à l'étymiologie), c'est-à-dire de ce qui est publiquement au travail, dans le déguisement animal. Au sens de : qu'est-ce qu'ils ont donc, ces animaux, que nous puissions leur envier et qu'est-ce que nous pouvons être avec eux pour obtenir ce qui nous manque? Qu'est-ce que c'est, par exemple, le héros déguisé en bête, je vous le demande? Est-ce que, par un déguisement, on s'inocule, par exemple, ce que le langage

occidentalo-morphique (pardonnez mon charabia), le plus bêtement ethnographique si vous voulez, appelle encore communément (et si commodément !) un esprit ? Tout ça n'a l'air de rien, mais c'est très compliqué, d'autant plus compliqué qu'il est tenu pour absurde, par les temps qui courent, de prétendre y aller voir, de prétendre gratter un peu ce terrain pour y découvrir nos textes-fossiles ensevelis. Moi je prétends plus simplement qu'en réalité, si on ne se livre pas à un tel grattage du côté des analyses du cinéma, c'est que c'est interdit. En réalité, il traîne du racisme en nos analyses, car nous n'osons pas voir notre sauvagerie familière ; les affaires religieuses avec animaux, c'est bon pour les nègres, pour ceux auxquels on fait miroiter que s'ils s'acculturent convenablement, ils se développeront comme nous, c'est-à-dire évidemment le mieux possible, car la perfection c'est la vidange industrielle des symboles.

Vous voyez, je m'énerve un peu. Est-ce que vous avez lu Allardyce Nicoll, un travail sur les masques, les mimes et les miracles. Ce travail a été fait par une personne très érudite, professeur à Londres si je ne m'abuse, voilà plus de dix ans, et c'est en raclant ce type d'information, sur l'histoire des institutions telle que je l'entends, qu'on aurait quelque chance de faire cesser le ronron crétinisant sur ce qui se passe dans nos intimes relations avec le phénomène cinéma. Evidemment, à mon avis, il faut aller plus loin que Nicoll dans l'abord de l'affaire théâtrale, plus loin que ne peut aller l'historisme courant. J'ai déjà noté l'importante fonction de l'Art emblématique par exemple, pour canaliser dans une voie étroite et restrictive le discours de l'identification ; mais il y a bien d'autres moyens de se rendre compte de la façon dont nous nous trouvons insérés dans une légalité textuelle qui nous porte jusqu'au cinéma et qui finalement, peut-on dire, a produit le cinéma en même temps que tant d'autres institutions industrielles. Mais cela ne fait pas partie des études autorisées sur le cinéma, on ne s'autorise pas à parler de ces choses-là autrement que par des biais académiques ou par un jeu de considérations qui tend à dissoudre l'affaire. Il faudrait donc parler d'abord de l'interdiction de parler de l'interdiction relative à notre mode d'identification, à cette espèce de trafic amoureux avec l'animal dans le système des institutions industrielles. J'ai eu l'occasion de répéter ceci : revenons à la naïveté scolastique pour comprendre nos propres opérations imaginaires et de quelle espèce d'amour il s'agit selon nos propres normes culturelles. Comment se fait-il que ma proposition soit parfaitement entendue ici et là chez les cinéastes qui s'intéressent à mon travail (et dont je dirais : mon travail les fait cogiter sur la question de la Bête en général), mais qu'à l'inverse elle est plutôt mal reçue du côté universitaire et chez quelques intellectuels qui appartiennent à ce que j'ai appelé la chefferie pensante dans notre système centraliste, cette chefferie sans nom mais omniprésente qui décrète sur la pensée, sur ce qu'il est pensable de croire?

Le trafic amoureux avec les animaux.

C'est que, voyez-vous, selon les penseurs officiels qui pensent décréter pour l'univers, la naïveté scolastique concerne le décorum de la culture et non pas notre vie même. La naïveté scolastique est enfermée dans un discours d'historiologues, qui se défendent de penser que notre constitution humaine, dans l'ordre de la vie industrielle, soit mythique et qu'à ce titre il soit indispensable (puisque paraît-il, l'histoire de la culture est faite pour nous aider à comprendre) d'examiner le statut de notre légalité fantasmatique. Mais ce Refus (avec majuscule !), ce refus d'admettre ma proposition qui met en cause le discours touristique de l'histoire pour les besoins de la bonne cause, c'est du refus en carton-pâte ; on fait semblant de dire et de penser quelque chose qui, pour un certain temps, occupe la galerie ; c'est une adresse à la galerie, sur le thème : l'histoire est faite pour nous amuser, ce n'est pas la vie qui s'y joue. Nous sommes en quelque sorte conditionnés à ça, par ça : l'espace mythique a disparu pour nous, par conséquent cette question d'un trafic amoureux avec l'animal n'existe pas pour nous, c'est une question d'hier ou tout au plus bonne pour les sous-développés. Moi je dis au contraire que nous vivons d'après une légalité, admirablement résumée par des formules telles que « l'animal est une substance », formule hermétique, au sens de l'ésotérisme. C'est à cela qu'il faut revenir pour essayer d'entendre que nous fonctionnons avec les animaux sur un certain mode, qui n'est pas n'importe lequel mais au contraire qui définit une légalité des fantasmes dans la texture industrialiste. Vous penserez peut-être, ayant entendu cette formule de l'animal-substance : et après? C'est ce que disent et rabâchent les législateurs de la pensée académique ou officielle : et après? Autrement dit, parlons-en en évoquant le décorum, en faisant une historiologie cultivante, une histoire anté , voire anti-industrielle, qui ne nous concerne plus directement, sauf, en tant que lecteurs des bons auteurs recommandés et recommandables qui pensent pour nous. Précisément, si ça ne nous concerne plus et si nous poussons un peu plus loin le raisonnement scientiste, nous ne tardons pas à observer qu'il est soutenu par un fantasme, par une représentation imaginaire, socialement estampillée (aujourd'hui par les appareils juridiques où se reconstruit la pensée officielle), d'après laquelle notre culture étant au-dessus de tout, au-dessus de tout soupçon, c'est-à-dire encore plus divine que les autres et même la seule divine par conséquent, nous n'avons pas à l'étudier. J'ai pris l'exemple de la formule « l'animal est une substance » parce que c'est aussi une formule d'une très grande beauté mystique et qu'elle ouvre l'un des grands commentaires du droit classique européen. Cette formule, c'est du légalisme à l'état pur, c'est de la normalisation, c'est du juridique tel que j'en ai donné une définition déjà consistante, notamment dans mon modeste travail sur la danse occidentale, définition un peu plus consistante que celles qui circulent dans certains cénacles. Au fond, l'interdiction de parler de l'interdiction est non seulement très bien organisée

Interdiction de parler de l'interdiction.

La Belle et la Bête, de Jean Cocteau

et rabâchée, mais elle fonctionne comme verrou de sûreté, pour enfermer ce à quoi nous tenons par-dessus tout. Le fait qu'une formule relative à l'animal-substance n'attire pas les commentaires (sauf éventuellement ceux d'une étroite historiologie), cela prouve qu'on croit comme on nous dit qu'il faut croire, et le fait qu'on n'y attache pas d'intérêt (pas plus qu'à la naïveté scolastique en général) est une preuve d'innocence, la preuve que nous croyons ce qu'on nous dit. Alors, on peut se demander ce qu'on attend, ce qu'on peut bien attendre, d'un quelconque discours relatif au trafic amoureux avec les animaux et à la limite de nos identifications dans notre système culturel.

Scientisme et idéal gestionnaire.

Nous sommes pris dans un discours légaliste, et ce qui n'est pas légal est entendu comme tel précisément et vous savez ce qu'on en fait. N'allez donc pas chercher très loin les raisons de notre ignardise sur le marchandage amoureux avec l'animal; il suffit de se mettre en présence de ce que j'ai indiqué, en présence de ces fantasmes légaux, fantasmes inusables parce que leur texte est enseveli, ce texte se trouve sous nos pieds, c'est le texte-fossile sur lequel nous marchons. Voilà ce que c'est, la naïveté scolastique, elle est constitutive de notre espace, elle est cette mine à fantasmes légaux, là où nous sommes, sous nos pieds. Dans notre système centraliste (qui par parenthèse est autre chose qu'une lubie), les scientistes, ceux des historiologues qui pour l'instant veulent ignorer mon propos, prétendent que nous vivons entre ciel et terre, puisque chez nous il n'y a pas de mythe; les scientistes sont les suiveurs de l'idéal gestionnaire qui descend jusqu'à nous depuis la Social Science; excusez du peu! Et que craignent-ils, je vous le demande? Ils craignent une chose très simple : ils craignent de rester secs. Si l'historiologie actuelle devait nous plonger dans l'horreur sauvage, dans ce que les scientistes considèrent comme une horreur (et qui assigne mon travail à une certaine place par conséquent, d'après la pensée officielle), ce ne serait plus rentable tout ça et à quoi bon dès lors se casser la tête pour organiser le tourisme historiologique qui nous emporte vers l'an 2.000! Le scientisme, ça a toujours été roulant, c'est de la science roulante, qui est faite pour nous rouler.



Cahiers. *Si, comme vous le dites, les institutions endiguent le narcissisme, le cinéma est-il une institution?*

Legendre. Cette question du narcissisme, je ne vois pas bien qu'on puisse en parler comme ça à propos du cinéma, sans préalables. Quand j'en ai parlé à propos de la danse, j'ai donné de lon-

gues explications préliminaires, parce que (ne l'oublions pas tout de même) le narcissisme est l'un des concepts de base, sur le versant de la théorie analytique. Et ces fameux concepts de la psychanalyse, un peu trop fameux à mon gré, on en fait des gorges chaudes, jusqu'à en faire des notations morales. Tout cela fait partie des dérapages, plus ou moins contrôlés, de la psychanalyse. D'après cette espèce de Vulgate, narcissisme veut dire s'aimer soi-même, et si on met les institutions dans le circuit, alors on traduit qu'on nous empêche de nous aimer! C'est à peine si je caricature. Evidemment, la Vulgate se gâte, dès lors que l'image intervient, ce que j'aime, ça se trouve dans un certain lieu, c'est quelque chose de moi dans un autre, etc. Vous vous souvenez du récit d'Ovide, racontant l'histoire de Narcisse, le jeune homme indifférent à l'amour et qui devait vivre vieux s'il ne se regardait pas; on devrait pousser les jeunes analystes ou tous ceux qui emploient le vocabulaire analytique selon une référence là encore légale, à lire les récits originels de la mythologie, ça pousserait à penser pour son propre compte. Peut-être aussi vous souvenez-vous de mon renvoi à la question de « l'âme pupilline »; vous connaissez ce jeu qui consiste à voir la poupée, l'humain-miniature, dans l'oeil de celui qu'on regarde; j'ai rappelé certains commentaires anciens là-dessus, qui sont une excellente introduction aux questions de l'image et de l'effigie, questions sur lesquelles la psychanalyse peut apporter quelques éclaircissements, si l'on veut bien se mettre en présence de l'équivoque et des embrouillaminis qui sont à la base du discours humain. Alors, je pense qu'il ne faut pas commencer par se lancer dans les questions relatives à l'endiguement, à un endiguement quelconque du narcissisme, par les institutions, car cela c'est la voie de la facilité et très vite on s'éloigne des difficultés soulevées en analyse, on dit des naïvetés, sinon des idioties pures et simples. C'est trop évident que les institutions endiguent quelque chose, elles sont mêmes faites pour ça. Par ailleurs, il est également trop évident que le cinéma soit une institution. La difficulté, c'est de saisir par où ça commence les institutions. Eh bien, je dirais volontiers que ça commence légendairement, parce que dans la réalité ça ne commence jamais, c'est toujours là et ça n'a pas de fin. Les humains s'agglutinent à ça, partout, et partout il y en a. Où le récit d'Ovide nous intéresse, c'est d'abord pour nous signifier que la question-Narcisse opère dans cette dimension-là, si j'ose ainsi m'exprimer géométriquement. Institutionnellement, il faut que ça fasse l'amour, les humains, et il y a un discours fondateur dans tous les systèmes qui se répand, comme une légalité en somme, pour exposer légendairement les choses. En particulier, il existe, dans toutes les organisations massives et dans toutes les cultures, une façon théâtrale de le dire, façon théâtrale qui s'exprime en particulier par une réglementation de l'image, de l'effigie, et même du fétiche. Alors, la manière permise de jouer narcissiquement (au sens technique des identifications relevées en psychanalyse) avec l'image, l'effigie, le fétiche, par le biais ou à l'occasion des dispositifs de la théâtralité, cela dépend des modes d'entrées de chaque système dans le discours de l'amour et des initiations amoureuses. Il ne faut jamais oublier ça, et c'est ce que j'ai essayé de montrer dans mon travail sur la danse, travail qui de toute évidence intéresse aussi le cinéma. Nous ne sommes pas confondus dans un magma qui s'appellerait les institutions, nous avons des moyens (théâtraux en particulier, pour l'instant laissons de côté ce concept du théâtre) pour nous y retrouver et même pour y jouir amoureusement du regard, sans pour autant y laisser notre peau comme le jeune homme Narcisse. Mais voilà, les parcours empruntent certaines voies balisées par les croyances légendaires, ou si vous préférez par une légalité de l'image, de l'effigie, du fétiche. L'effusion imaginaire, notamment par le biais des productions théâtrales et de tout ce qui se donne pour spectacle, cela suppose un statut des croyances à propos de cette légalité. Et puis, n'oublions pas non plus, malgré nos habitudes de concevoir l'histoire des media modernes à terme assez court, que le cinéma n'est pas une boursouflure dans la textualité mythique dont je parlais précédemment; le cinéma nous vient de loin, de très loin, et c'est encore ici l'occasion de souligner que nous ne faisons pas n'importe quoi du côté de la pratique des identifications.

La question-Narcisse.

Le cinéma nous vient de loin.



Cahiers. *A propos du corps de la danse, vous écrivez :* « Le corps on ne saurait pas ce que c'est. S'interdire de voir le corps comme il est, en faire un autre, pour voir, c'est-à-dire en jouir ». *Peut-on parler aussi d'un corps du cinéma, dont on ne saurait pas, non plus, ce que c'est?*

Legendre. En effet, c'est bien de cela qu'il s'agit et qu'il s'agira toujours, chaque fois que nous entrons dans les propositions de notre théâtralité. Quelque chose de massif est là, dans l'ordre des procédures d'un art poétique. C'est même très dramatiquement dit, du côté des doctrines sur le style, la technique du style, etc., depuis bien longtemps d'ailleurs si l'on veut bien considérer que l'humanité n'est pas muette. Ce qui se redit et se répète, par les moyens poétiques et de la technique poétique, c'est par exemple : la main parle. Ce qui rendra indéfiniment la poésie (sous tous ses modes) incompressible, bien que ici et là chez certains marchands de media il soit plutôt question de l'enterrer, c'est l'inévitable nécessité de laisser faire ça, qu'on puisse parler avec sa main par exemple. La cithare est faite pour la main, cette remarque traîne chez Horace si je me souviens bien. De proche en proche, parcourez la science liturgique, les traités de danse, ou ces titres (extraordinaires en apparence) que donne Dali à ses toiles, vous verrez déballer, détailler, déménager le corps humain (je préfère dire : le corps-homme), comme si l'unité de ce corps et sa parure (c'est-à-dire le décor qui va avec, pour qu'il puisse *nous faire quelque chose*) n'étaient pas évidentes du tout; ça se construit, ça se fabrique d'une certaine façon et en privilégiant cer-

tains morceaux, certains morceaux de corps appelés à penser. J'ai attiré l'attention là-dessus en rappelant certains textes de la tradition cérémonielle occidentale, et en relisant quelques grands classiques de la danse (notamment John Weaver). Vous vous apercevez très vite que le plaisir poétique, c'est quelque chose de très organisé, et naturellement non pas simplement au sens banal de ce que nous révèlent les historiographes des institutions politiques (pensez au « tribun des plaisirs » dans l'empire romain), mais surtout, et même avant tout, du côté de ce qui s'est énoncé chez les technologues de l'art poétique. Et puis bien sûr, nous ne devons pas oublier l'importante partie légaliste qui se joue en tout cela et qui se manifeste par des propositions relevant du système de la gestualité par exemple, propositions dont tout le monde peut se saisir sans grand effort; je pense à la formule « un idiot est assis autrement qu'un homme sensé », formule que vous trouverez chez des auteurs que j'ai cités parce qu'ils ont été lus jadis en tant qu'autorités. Je parle ici d'une affaire plus compliquée évidemment, de l'élaboration du discours poétique lui-même qui nous fabrique quelque chose d'autre, c'est-à-dire si vous préférez, du discours qui nous fabrique nous-mêmes en tant que poèmes, en tant que corps-poétiques. Naturellement, le cinéma est au coeur de l'affaire.



Cahiers. *Que pensez-vous des effets seconds de théorie psychanalytique sur un domaine comme la réflexion sur le cinéma?*

La psychanalyse : le discours-pataquès sur le divan.

Legendre. Je serais tenté de vous répondre que ça m'est complètement égal. En réalité, je n'aime pas tellement parler de ça, parce que la psychanalyse, d'après moi, c'est avant tout le discours pataquès sur le divan, ce discours commémorant et plutôt dramatique, qui ressemble à ce qui peut s'écrire sur le sable. Autant en emporte le vent. Par ailleurs, cette expérience, comme on dit parfois (avec l'air de ne pas y toucher), produit évidemment quantité d'effets, effets de déficelage de la viande humaine un peu trop bien emballée; il y a de la perte, il y a de la mise à la poubelle, du déchet, appelez ça comme vous voudrez, quelque chose ne tient plus ou se dissout côté croyances. Alors il est bien normal que ça se sache, que ça produise donc des effets sociaux en cascade, et finalement que ça produise des tentatives, d'ailleurs réussies, pour colmater cette défaillance dans l'ordre du bon ordre. Pourquoi voudriez-vous que la réflexion sur le cinéma échappe à ce reficelage? On peut noter la glissade savante, le bourrage savantiste, la consommation de concepts bons à tout faire y compris à nous empêcher de penser. La psychanalyse est conviée donc, en tant que bon savoir, absolument bon et garanti, à prodiguer de l'assurance contre le risque d'une pensée sans estampille, contre le risque des cataclysmes de la pensée. Incontestablement, surtout dans un pays comme celui-ci, où la pensée officielle n'est jamais un vain mot et qui exige des hérésies normalisées et bien emballées, La-Psychanalyse est devenue un monument, avec Médaillés-de-la-Résistance si je puis dire! Mais il y a aussi l'autre face des choses, côté créatif (je n'aime pas beaucoup ce mot-là, enfin passons), du côté de l'élaboration des styles, ou si vous préférez, du côté des formes nouvelles de la poussée pour faire mûrir les fantasmes et fabriquer des écrivants (allons-y pour les écrivants!) qui n'hésitent pas à appuyer sur le déficelage. Mais cela, c'est une autre question, qui concerne tel et tel. Laissons cela, la théorie-de-la-créativité (?), ce n'est pas mon genre, vous le savez.



Cahiers. *Depuis une dizaine d'années, a surgi un nouvel impératif catégorique (sémiologie, etc.) : il faut lire (et non plus simplement voir) les images. Que pensez-vous de l'importation, pour parler du cinéma, de toute la problématique de l'écriture?*

Legendre. Là encore, il faudrait s'assurer d'une chose : de quoi parlons-nous? Les entreprises de sémio, c'est certainement très intelligent et fort intéressant; mais ça peut servir à tout, quand ça se diffuse massivement; ça peut servir, comme le reste, à nous barricader dans un univers savantiste. A propos de la lecture des images, vous soulevez quelque chose qui m'intéresse beaucoup, car il arrive, là comme ailleurs, que le rabâchage légaliste réapparaisse, en toute innocence et ignorance bien entendu. Lire, cette manière appuyée de dire « on va lire », me paraît souvent équivoque, parce que cette proposition du « lire » tourne autour d'un certain axe, de l'axe mythologique précisément. Si on veut dire que les images, ça se travaille, c'est évident; et aujourd'hui, ça se travaille avec les moyens ultra-modernes, c'est très bon donc, que ceux qui en ont envie travaillent ça. Mais ça veut dire aussi et ça suppose que les analphabètes et ceux qui ne savent pas écrire ne sont pas dans la course. Et quelle course, pardon! Il y a une espèce de bigoterie dans les discours renouvelés sur la lecture et l'écriture, parce que dans tout ça il y a du religieux, et même du religieux de derrière les fagots. Alors là, à mon avis, ça se gâte, parce que nous sommes en plein légalisme. Evidemment, ce légalisme fonctionne en douce, non pas en tant que tel; mais il se reconnaît en ce que, notamment, il nous veut du bien. Une fois de plus, oui, c'est comme ça, on remet ça! On leur en veut aux analphabètes, mais ils se défendent très bien, car ils lisent ce qu'ils veulent et même ils écrivent. Dans notre système rabâcheur d'Occidentaux latinisés, c'est pour eux, c'est en leur honneur qu'a été fondée la doctrine officielle et légale d'après laquelle

On en veut aux analphabètes.

les images précisément sont faites pour être lues; c'est une affaire qui nous plonge dans la doctrine de la lecture et de l'écriture, nous y sommes en plein. J'ai indiqué à ceux qui veulent bien écouter ça, aux experts qui s'intéressent à ça, je leur ai indiqué les lieux (lieux d'écriture évidemment) où cette doctrine a été fondée, puis refondue de telle sorte qu'elle s'est reproduite jusqu'aux perfectionnements modernes des propagandes industrielles. Alors, allons-y doucement. Quant à moi, j'aimerais bien qu'on évite de pousser les théories du « lire » jusqu'à une espèce de gâtisme; ce serait une bonne chose, d'apprendre où gîte le rabâchage en tout cela, afin de ne pas se précipiter aveuglément vers la légalité.



Cahiers. *Comment expliquer l'extrême faiblesse des discours théoriques sur la télévision, la publicité, etc. ?*

Legendre. Je n'ai rien à expliquer là-dessus, parce que la faiblesse en question, en France, beaucoup de gens y tiennent, beaucoup de gens d'ailleurs qui considèrent les media comme leur propriété. Quand on considère ce qu'on nomme la Masse comme un agglomérat de pauvres imbéciles bons à tout entendre, à quoi bon se donner le mal de penser? La pensée centraliste présente cette caractéristique de suffire à tout et d'abord de faire appel aux gens les plus compétents en matière de suffisance. Et puis, pourquoi douter, c'est très fatigant, et pourquoi chercher à savoir ce qui se tente actuellement hors de chez nous? Malgré les efforts de quelques-uns, ce que vous appeliez à l'instant la problématique transite à travers les circuits de notre organisation centraliste bien évidemment; il n'y a même pas besoin de consignes pour ça, ça fonctionne tout seul, et c'est avant tout du tout-repos!

Douter est fatiguant.



Cahiers. *Dans quel sens le système chrétien a-t-il réglé la question de l'image?*

Legendre. Cette question considérable exige d'être posée d'après sa complexité. J'en ai longuement parlé, à propos de la danse et en tâchant de distinguer une variété d'accès tenant compte des aboutissements industriels. A cela je travaille, finalement : notifier en quoi consiste la légalité industrielle. Autrement dit, je n'ai pas examiné cette question de l'image d'un point de vue historiologique, selon la tendance d'une certaine rétrospective au sens touristique du terme. Cela, je tiens à le redire, car c'est essentiel dans mon travail. J'examine la question de l'image selon la perspective légaliste, qui est celle du système juridique, tel que je l'ai défini hors de l'idéographie gestionnaire, qui prétend lessiver tout le turbin mythologique dans les institutions. On ne doit donc pas concevoir les formulations industrielles comme si elles étaient détachables des formulations dites métaphysiques, dont j'ai montré qu'elles récelaient (oui, c'est bien cela : du recel !) des certitudes qui nous reportent à l'ordre imaginaire et mythique. J'ai montré ça, ce travail puissamment naïf dans la tradition, j'ai montré ça à propos de la morale chrétienne des danses; cette morale repose sur de l'interdit, et cet interdit est celui-là même qui nous explique pourquoi l'aéronautique est devenue pensable, à partir du moment où la question de « s'élever dans les airs » a été résolue à la manière d'un revirement de jurisprudence. Autrement dit, l'exégèse de la réalité, du texte légiférant sur la réalité, a évolué dans un sens rendant parfaitement concevable (puis moralement acceptable) le fait de s'élever dans les airs. L'élaboration de la danse en tant que spectacle, ou si vous préférez en tant que tableau vivant racontant une histoire au sens pleinement légal de la doctrine canonique des images, cette élaboration s'est opérée sur le même versant textuel que cette autre élaboration grâce à laquelle on a cessé de suspecter comme fauteurs de magie ceux qui construisaient (je pense à Kircher, qui est un excellent repère historique) ou projetaient des machines volantes. Vous voyez évidemment que nous ne sommes pas ici du côté de l'histoire sociale et technique, mais qu'en même temps nous n'en sommes pas tout à fait absents, nous sommes du côté des opérations mystifiantes et justifiantes de la légalité industrielle. Cette légalité, notons-le, s'est bâtie avec des formulations chrétiennes, lesquelles par ailleurs sont à leur tour dépendantes de divers emprunts. Il n'empêche que notre système de media serait mieux compris, peut-être même sa manutention serait-elle moins aveugle, si le théorisme travaillait un peu du côté où je fais mon travail. Mais évidemment, ce genre de travail peut produire du trouble, troubler les doctrines officielles sur ce qu'on croit savoir des media.



Film, cérémonie...

Cahiers. *Peut-on assimiler la projection d'un film à une cérémonie?*

Legendre. Sans doute ou peut-être. Mais entendons-nous bien. Il ne s'agit pas ici de reprendre un tel concept comme le font certains petits pédagogues des media, qui nous expliquent cette affaire par des analogies plutôt courtes. Le cinéma, les autoroutes, les campagnes électorales, toutes ces foires seraient de la cérémonie... Moi je veux bien, mais ce n'est pas de ça que je parle.



Cahiers. *Vous dites que la production des* « images mortes... diffuse le trait obsessionnel à une très grande échelle ». *Qu'entendez-vous par « trait obsessionnel » et quelles conséquences cela a, selon vous?*

Legendre. Pour aborder cette question, il faut revenir à ce que j'ai appelé la textualité, ou le texte sans sujet. C'est de cet ordre-là une affaire pareille. Il s'agit de comprendre ce qui se trame dans notre commerce amoureux dans les institutions. Notre système d'organisation agite ses grelots, les grelots d'une certaine légalité qui nous constitue en tant que sujets n'ayant rien à dire en propre. Afficher cette proposition est évidemment une grossièreté de ma part, puisque d'après la pensée officielle (c'est-à-dire d'après la pensée qui n'est à personne ou seulement rapportable à des auteurs imaginaires reconnus comme monstres et donc sacrés), d'après cette pensée donc, je triche. Je triche quand je dis que nous fonctionnons à la sauvage, c'est-à-dire comme tout le monde bien qu'étant sujets à l'industrialisme le plus perfectionné. Autrement dit, notre constitution culturelle (pour parler académiquement) présente une certaine facture, en rapport avec ce que je vous ai déjà indiqué concernant notre dispositif textuel, qui n'est pas seulement historique. Notre système, culturellement constitué, est d'une certaine espèce, il appuie dans un certain sens, alors que d'autres, repérables ou repérés par l'anthropologie fabriquée à ce jour, fonctionnent pour assujettir, pour se coller à leur propre humanité, selon une pesée différente et basculent autrement. C'est comme ça, il y a des divergences, des variétés entre les agglomérats humains juridiquement et mythiquement reconnaissables. Pour nous, nous fonctionnons sur un certain mode, que nous feignons d'ignorer pour les raisons que j'ai dites, mais qui est là et nous fait marcher. On s'en rend très bien compte, en étudiant le système des chorégraphismes dont nous dépendons, où la mise en spectacle des choses fonctionne comme une donne légale dans le jeu amoureux dont j'ai parlé, avec cette barrière invisible derrière laquelle nous mettons la beauté renversante, tout ce qui nous renverse et nous met hors de nous, alors que pourtant chacun demeure à sa place. Dans notre organisation, toucher avec les yeux fait partie de cette légalité que tout le monde comprend, de même que tout le monde sait que pour nous les danses de possession se rapportent à une légalité que nous ne comprenons pas. Une impasse aujourd'hui, l'une des impasses de notre organisation, c'est de prétendre que tout ça se mélange, qu'il n'y a plus de barrières nulle part et que tout le monde va s'aimer en participant, en parlant, etc., alors qu'il n'en est rien et qu'au contraire les barrières sont plus solides que jamais, les hiérarchies plus écrasantes, le discours légaliste plus autoritaire et tonitruant. Les media travaillent avec ça, et fonctionnent comme s'il en était autrement. Et la façon dont le centralisme français enterre les choses, ne simplifie pas qu'on s'y retrouve.

Nous fonctionnons à la sauvage.

Toucher avec les yeux est légal.



Cahiers. *Est-ce que la télévision détruit l'idée cérémonielle ou, comme beaucoup le prétendent, est-elle au contraire le lieu de refuge des cérémonies? Que penser de la messe à la télévision?*

Legendre. Je n'ai rien à penser de la messe à la télévision, en ce sens que d'abord ce n'est pas mon affaire, et puis les élaborations catholiques en France fonctionnent selon les us et les coutumes, je veux dire dans une étroite relation avec tout ce qui se passe du côté de l'autorité. Alors évidemment, ça suit le mouvement. C'est certainement très intéressant cette affaire, puisqu'elle concerne la manipulation des liturgies et il n'y a rien de plus important pour l'humanité en général. Or, les réformes liturgiques en France ont fabriqué du conforme, du simplifié et du rationalisé, dans le sens des propagandes et des idéographies gestionnaires. Soyons souriants et compréhensifs, à bas le drame et tout ce qu'on ne comprend pas ! Si vous avez vu récemment les inhumations pontificales retransmises par les télévisions, vous avez pu entendre et voir, en revanche, de l'incompréhensible; par exemple, un pape a droit à ce qu'on lui chante, à ce qu'on chante à son cadavre les textes les plus poétiques : on porte le cadavre à la tombe en même temps qu'on s'adresse aux anges du paradis par une complainte dont les historiens de la liturgie ont suivi l'élaboration textuelle voilà belle lurette. Eh bien, voyez-vous la poésie la plus poignante, c'est devenu l'apanage des hautes cérémonies, ce n'est plus l'affaire du pauvre peuple, voire du menu peuple, que les réformateurs ont jugé certainement trop con pour lui offrir le charabia poétique. Ce petit fait est révélateur de la manutention des cérémonies. J'ai répété que les liturgies sont, par hypothèse, le royaume du signifiant, et que par conséquent il ne s'agit pas de savoir si les acteurs comprennent ou pas, car ils comprennent ce qu'ils veulent. En réalité, ce que veulent les réformateurs et les idéologues du système industriel, c'est homologuer, certifier, vérifier les effets de sens; ce genre de réforme qui ne lésine pas sur les grands mots (par exemple, ça veut être démocratique !), c'est tout simplement aussi une progression de l'idéal policier. Et évidemment, dans un pays comme le nôtre, on ne voit pas pourquoi les manutentionnaires des cérémonies religieuses se priveraient d'emboîter le pas au conformisme des media, puisque ça rapporte de l'influence et que ça facilite la mise au pas en simplifiant cette fameuse question de la parole. Pourquoi se gêner? Quant à ce que vous dites de l'idée cérémonielle, je suis plusôt de l'avis de ceux qui pensent que c'est incompressible. Il ne faut pas confondre d'ailleurs cérémonie et liturgie (la liturgie, en somme, c'est le service public des cérémonies), le fond cérémoniel ayant tendance à échapper aux contrôles sociaux ordinaires. On peut imaginer que les gestionnaires détruisent l'essentiel (ou la partie non rentable) des liturgies, avec notamment l'appui des appareils religieux eux-mêmes qui doivent s'adapter au siècle comme ils disent (et effectivement se sécularisent de plus en plus), pour faire progresser le gouvernement industriel; mais il est absolument exclu que les humains en arrivent à se laisser abrutir jusqu'à se priver de cérémonies; cela, je le tiens pour exclu.

L'idée cérémonielle est incompressible.

★

Cahiers. *Et que penser du sport, dans son rapport avec l'ordalie?*

Sport et ordalie.

Legendre. Voilà encore une question bien intéressante, du point de vue de nos affaires mythologiques. Les questions de champions, ça sent évidemment toujours plus ou moins nos attaches avec l'organisation des fameuses liturgies, si mal étudiées dans notre système industriel. On demande à des gens de faire quelque chose pour nous, quelque chose qui est destiné à nous faire plaisir et qui, par ailleurs, relève à la fois du jeu et de l'activité guerrière, en vue de faire éclater une vérité, une vérité qui nous plaît précisément, etc. Nous sommes en pleine procédure, au sens ordalique du terme, c'est-à-dire au sens des pratiques de la preuve et du procès telles que le juridisme le plus archaïque les organisait, en Europe comme ailleurs. Vous savez jusqu'à quel paroxysme ces mises à l'épreuve de quelques-uns fonctionnent en Amérique latine; ce qui peut se passer en Europe, c'est plutôt terne en comparaison de ce qui opère là-bas, du côté de la procédure fantastique de base. Le sport, voyez-vous, c'est un peu comme la danse, on ne sait pas encore très bien comment en parler aujourd'hui, malgré l'emphase du discours médian, de ce discours porté par les hommes-sandwichs des media qui font la retape culturelle sans jamais se compromettre, c'est-à-dire sans laisser planer le moindre doute sur tout ça. En réalité, tout ça fonctionne dans le discours institué à la façon de l'objet trouvé, on ne sait pas très bien à quoi ça sert, mais on l'encaisse, on essaye de faire certaines choses avec; tout ce qu'on sait, c'est que ça peut servir très efficacement au gouvernement le plus aveugle et que ça fait marcher. Comment ça marche, c'est une autre affaire; il faut, pour en apprendre quelque chose, entrer là encore dans la manutention et le réglage du trafic amoureux dans les institutions, il faut parler de notre rapport intime avec le texte sans sujet, parler du discours monstrueux.



Cahiers. *Si la pornographie est un produit chrétien, comment expliquer le développement du film pornographique aujourd'hui?*

Pornographie et christianisme.

Legendre. Là encore, entendons-nous. La pornographie, je dirais qu'elle nous met en présence du phénomène de la production juridico-mythique à l'état pur; il s'agit même de sa traduction en termes administratifs, on administre le mythe, avec tout ce que ça comporte de paris stupides et d'idioties en tous genres. Au point où nous en sommes de toute cette course, dans la textualité de notre système industriel, il n'y a pas à chercher d'explications, si l'on en reste à l'étape où se trouvent étalés, classés, étiquetés, les règlements concernant la police de l'activité génitale; cette manière d'étaler la partie disciplinaire des affaires copulatoires, ce n'est en somme que l'envers, le contraire, le démenti du discours pénitentiel, de ce discours tel qu'il s'est construit chez les Occidentaux d'après les enchaînements historiques dont j'ai par ailleurs noté la complexité et la cohérence. J'ai aussi montré que le christianisme ici n'a été finalement qu'une mise en forme, une modernisation constante, un portage, car la réglementation de la pornographie en tant que mise en scène de l'obscène *et* discours sur la prostitution, ce n'est pas spécifiquement chrétien, et cette réglementation comme telle ne sait rien d'autre que ce qu'elle dit, elle réglemente sans savoir pourquoi. C'est comme toutes les formulations morales, c'est symptomatique, ça dit et ça ne sait pas. En revanche, le christianisme a des raisons bien à lui de formuler sa doctrine du texte idéal en matière d'amour. Dans le christianisme, il y a de la pornographie sacrée, mais comme elle est sacrée, on en parle canoniquement et sur le mode du détournement. Il n'est pas nécessaire d'être analyste pour s'en apercevoir; Proudhon s'est déjà amusé à établir tout un inventaire, comme vous savez, sur le mode évidemment le plus ironique. Ce qu'il est intéressant de relever, c'est que la référence à la prostitution, pour qualifier l'Eglise elle-même (je parle de l'Eglise catholique), a circulé ici et là, notamment chez les naïfs compositeurs des anciens traités liturgiques, s'interrogeant sur l'espèce de femme dont il s'agit (est-ce une vierge, une épouse, une soeur, etc.?); dans le discours canonique, la référence à la prostitution a fait naufrage, mais pas n'importe comment. Vous voyez, votre remarque porte loin, car elle nous conduit à relever l'équivoque des questions pornographiques, équivoque qui n'est levée que si l'on distingue la production moralisante, totalement absconse, et la référence religieuse proprement dite qui met en mouvement un vaste système de croyances sans lequel évidemment le principe d'autorité ne serait pas ce qu'il est dans notre dispositif industriel.



Cahiers. *Est-ce que la publicité n'a pas inversé la formule traditionnelle (le voir pour le croire) en son contraire (le croire pour le voir)?*

Publicité et croyance.

Legendre. Je ne pense pas qu'il se soit produit cet échange que vous dites, pour la simple raison que partout où ça légifère, il faut entrer en croyant, et c'est à ce titre qu'on y est, qu'on se porte partie prenante, fût-ce en qualité d'hérétique certifié. Ensuite, ensuite seulement si je puis dire, on voit ce qui se donne; c'est bien la formule juste : voir ce qui se donne.



Cahiers. *L'espace réduit de la télévision n'a-t-il pas rapport avec une idée de rangement des corps?*

Legendre. Certainement ; mais je voudrais introduire une nuance, pour ajuster votre propos. Que la télévision produise un espace réduit et que cet espace implique ou apporte du rangement en ce qui concerne ce qu'on appelle les corps, bien entendu. Mais n'oubliez pas que, pour les Occidentaux aussi, ce fameux corps n'est jamais seul, même dans la solitude; dans la naïveté scolastique dont j'ai parlé, ce qui l'accompagne s'appelait une âme, et c'est avec ça qu'il regarde. Cela porte bien plus loin qu'on ne l'imagine, cette affaire-là (dont est sortie aujourd'hui l'appellation contrôlée de psychosomatique). Moi, je parle du corps-homme, car c'est insensé, comme tout ce qui accompagne cet étrange singulier. Le rangement des corps, ce n'est pas le rangement du bétail dans les usines pour les gaver; c'est un rangement dérangé. Alors, je n'aime pas beaucoup votre référence à l'idée. Je ne vois pas d'idée dans tout ça, ayant beaucoup fréquenté l'univers des fameux technocrates, je témoigne d'une chose : ça ne fonctionne pas sur le registre de l'idée. L'organisation sociale n'est pas à base d'idée. J'ajoute que, si ordinairement derrière l'idée de rangement on laisse entendre de la méchanceté, on peut dire que c'est archi-faux ; derrière le rangement, c'est toujours de la bonté qu'on trouve, la méchanceté c'est l'affaire des victimes, et l'organisation industrielle ne jure que par la bonté, dès lors qu'il s'agit d'organiser.

Télévision et rangement des corps.



Cahiers. *Comment voyez-vous le rôle de la télévision dans l'évolution de l'opposition public/privé ?*

Legendre. Je ne vois rien du tout, étant donné l'état confusionnel de ces concepts fameux, dans la situation française présente où le libéralisme, me dit-on, fait chaque jour des progrès! Mais là encore, de quoi parlons-nous? La distinction public/privé peut être observée du point de vue de l'évolution industrielle, d'abord de ce point de vue. Par exemple, l'idéographie du rendement transforme l'Etat en un magma où la chose publique se privatise de plus en plus, dans des conditions étonnantes, eu égard à nos prétentions de vivre selon une certaine conception historique de la République. Cela prouve qu'il y a de l'interchangeable. La télévision suit le mouvement, puisqu'elle est à la remorque de tout le reste et que, comme le reste, elle se gouverne à coups d'expédients. Notez bien que sans une bonne dose de féodalité, c'est-à-dire de mise en coupe réglée de l'Etat par ce qui s'appelle le privé, un centralisme aussi perfectionné que le nôtre n'aurait jamais fonctionné. Il faut de tout pour faire une République, y compris des propriétaires. Mais la distinction public/privé, elle aussi une autre consistance, la consistance mythologique. Alors, même si vous échangez des chefs-fonctionnaires contre des chefs-libéraux avancés, le fonctionnement pontificaliste ou mandarinal contre du libéralisme à la mode du rendement industrialiste, l'opération est blanche, du côté du trafic amoureux avec la religion de l'autorité. Il ne faut pas oublier ça, qu'il y a des lieux où, par hypothèse, ça légifère, et ce qui se dit télévisionnellement se dit sur un mode de légalité. Pourquoi? Parce que c'est de l'institution et du public. Cette remarque ouvre la question de la fameuse « communication » (dont on parle tant dans la théorie-de-la-communication), ça se passe avec une drôle de parole, c'est quelqu'un qui parle à la télévision. Qu'est-ce que c'est, la voix autorisée? Comment peut-on parler dans une institution, et qu'est-ce que ça implique du point de vue des affaires cérémonielles? Ce serait très important de réfléchir à cette question, en dehors du codage d'aujourd'hui, qui impose des balivernes, les balivernes de la communication administrative!



Cahiers. *Que penser de cette inflation aujourd'hui de certains mots (populaire, carnavalesque) qui ne fait que dissimuler la mort de toute culture populaire en France?*

Legendre. Je pense que cette inflation nous reporte en particulier au symptôme du savantisme. On bouche les trous du discours institué, dans les institutions donc, comme on peut, avec ce qu'on a sous la main, et notamment avec de l'intellectualité plutôt courte. Mais l'essentiel, c'est de faire passer un langage médian, doux et gentil, on nous parle bébé. Le langage bébé dans les institutions fait fortune, ça adoucit les moeurs, de temps en temps. Evidemment on se paye de mots, avec ces références aux choses populaires ou à celles du carnaval, à la fête de style gnangnan, comme si cela aussi, c'était hors du trafic des institutions. Mais évidemment, c'est très efficace, pour vendre ce qui peut se vendre, et d'abord pour vendre les idoles qui font partie de notre engrais, de notre nourriture bébé. On nous élève avec ça, en fait de culture! Je me souviens d'un prétendu « documentaire » de FR 3, intitulé *Mexique magique* (décembre 1977); on nous montrait les traditions compilées par le Mexique, notamment en matière de danse, pour y aller enfin de la divine surprise, de cette divine surprise qui consistait à nous vendre Madame Nicoletta ; c'était cela évidemment le Mexique magique! On se goinfre de Mexique pour l'amour de Nicoletta! Je suppose que c'est très efficace, côté marketing, pour fabriquer de la culture ultra-populaire ; je n'ai rien contre, simplement je trouve ces méthodes plutôt dolosives comme on dit chez les juristes, et c'est du genre indigent en matière de pensée. C'est peut-être cela aussi qu'on veut nous dire : populaire = indigent.

On nous parle bébé.

(Réponses à des questions élaborées après une discussion avec Pierre Legendre par Serge Daney et Jean Narboni.)



TOTÒ

LE CINÉMA DE TOTÒ

PAR JEAN-LOUIS COMOLLI ET FRANÇOIS GÉRÉ

Une autre pensée de la mise en scène : c'est à quoi premièrement nous entraîne l'étrange présence, l'insistance cinématographique de Totò (1). Le paradoxe tient ici à ce que, tout en n'assumant jamais les responsabilités ni de l'auteur ni du réalisateur, au contraire de grands comiques américains, Totò ne se réduit jamais non plus au corps domestiqué de l'acteur. Et il ne s'agit pas là de ce qu'on pourrait croire un éternel conflit entre la turbulence du comédien et l'exigence du metteur en scène. Non : c'est que, du théâtre, du music-hall, de la passerelle, Totò transporte avec lui *sa scène* au cinéma. Aux cinéastes, qui s'y voient ainsi placés et déplacés, de s'en débrouiller. Il faut entendre en effet cette scène comme un dispositif véritable, qui affecte et maîtrise les places, règle les regards, subordonne les angles, les cadres et les objectifs, bref développe une stratégie de *rapports de force* avec le spectateur. On peut avancer, et cela ressort aussi des entretiens avec quelques-uns des metteurs en scène de Totò que nous publions ici (Steno) ou dans le prochain numéro (Monicelli, Comencini), que dans la majorité des cent et quelque films qu'il a tournés de 1937 à 1967, c'est davantage Totò que le metteur en scène déclaré qui se trouvait, de fait, prendre en charge la *mise en scène du spectateur*.

Si l'art de Totò s'élabore et se fixe au théâtre (2), et que, comme ici-même le souligne Dario Fo, la force de rupture de son comique opère à partir d'un public constitué en miroir, en surface de rebond, alors il faut admettre que de cette école du théâtre ne s'importe pas au cinéma seulement la matière ou la structure des sketches (3). Quelque chose de plus vient de là, à quoi tient toute l'incongruité cinématographique de Totò. Le jeu de Totò suppose, mieux, dispose impérativement, au cinéma, une sorte de présence réelle et immédiate du spectateur, le croisement impossible, le *duel* des regards, un *corps à corps* fantasmatique mais pourtant effectif entre le spectateur et l'acteur. Cela se voit, et nous en analyserons le détail dans le prochain numéro, par le système extrêmement réglé du *jeu à deux*, protagoniste et *spalla*, où le spectateur vient toujours en tiers, où la *spalla*, le partenaire, le *tremplin* (Dario Fo), apparent prétexte à tourments, occupe une place en fait plus ambiguë, de victime-complice, de représentant et d'autre du spectateur.

1. On devra une meilleure connaissance, sinon la découverte, du cinéma de Totò en France, à *Dramaturgie* et à José Guinot.

2. Cf. dans ce numéro les articles de Goffredo Fofi et Jean-Paul Manganaro.

3. Voir les entretiens avec, d'une part Age-Scarpelli, et d'autre part Franca Faldini.

Ci-contre : Totò dans un de ses premiers rôles de composition *(macchiette)*.

Le cinéma italien comme machine, à l'instar de l'hollywoodienne ou s'en voulant du moins la concurrente, voilà ce que nous fait apercevoir l'accaparement forcené, le *traitement* de Totò par les productions en chaîne de l'après-guerre en Italie. Une machine emballée, des artisans furieux, une seule idée : *produire,* le plus de films, le plus vite, au plus bas prix. Les scénarios se trouvent en quinze jours, les films sont enregistrés en deux ou trois semaines, les décors d'une production aussitôt servent à une autre, il y a confusion, ou partage, des rôles artistiques et techniques, une seule visée unifie ce chaos productif : gagner un public de masse. C'est un cinéma de l'urgence, comme s'il y allait non pas seulement de celle de faire de l'argent, mais de celle de retrouver un peuple, disons d'en faire de nouveau un public...

Un cinéma sans auteur (s), donc. L'ambition artistique, la politique d'auteurs étaient à ce moment-là dans le néo-réalisme. Mais sous celui-ci se faisait un autre réalisme, un *réalisme d'en bas,* sans respect ni prétention, bâclé, grossier, tout ce que l'on voudra, et pourtant moqueur, parodique, violent, drôle, plein de trouvailles qui venaient comme ça, des traditions théâtrales et des sous-cultures populaires. C'est là qu'était Totò. Et s'il y a une vérité et une force de la comédie à l'italienne, aujourd'hui maquillée en film d'art, elles sont en ces bas-fonds, dans ces sous-produits.

Quant à savoir ce qui du génie de Totò s'est brisé ou abîmé dans cette machine, comme de belles âmes critiques se plaisent à le déplorer, disons que ce serait serait seulement l'idée, elle-même bien suspecte, qu'il eût fallu à ce génie, pour s'accomplir, une carrière savamment conduite et quelques oeuvres parfaites. Rien de plus étranger à Totò que ce rôle de grand artiste. Par la force des choses ou, comme l'on veut, par une logique du *déclassement,* Totò en tant que forme culturelle a finalement presque toujours (4) coïncidé avec les formes culturelles populaires qu'il a représentées.

Ce qu'il peut y avoir de fulgurant dans la seule apparition d'un corps, dans le glissement d'un regard, dans le temps d'une réplique, ce coup de foudre de l'acteur qui nous saisit au cinéma plus qu'au théâtre, qui même peut sembler consumer la substance entière du cinéma en un instant, on le verra dans n'importe lequel des films de Totò, le pire comme le meilleur. Cela passe en effet par-dessus scénario, situation, cadre, décor et même personnage, cela troue la représentation, vide la coquille du spectacle : cette jubilation dont parlait si justement François Regnault (5) est, chez Totò, à jouer hors de la scène, hors du champ, hors du personnage, pour un spectateur qui au fond tiendrait moins à eux qu'à lui, dans une sorte de *rapport privé.* Il y a là une dépense qui excède les besoins des narrations, en exténue la logique, les rend imprévisibles : qui ruine aussi les équilibres normaux du vraisemblable et du crédible, les met au défi, les pousse au fantastique.

C'est au fond contre toutes les fictions que se débat le corps comique *et* paroxystique de Totò, celle des récits qu'il ne parcourt qu'en les brisant, celle d'une langue italienne artificielle et imposée qu'il s'obstine à réinventer en la massacrant, celle d'une identité et d'une nature humaines réservées, qu'il jouit de faire basculer entre l'animal et la machine, celle même, comme le rappelle plus loin Jean-Paul Manganaro, d'un assujettissement et d'une limitation du corps aux possibilités physiologiques, celle, enfin, de toute identification de l'acteur, comme du spectateur, au personnage, de toute prise au sérieux des représentations. Le cinéma de Totò a la violence des effets de vérité.

J.-L.C. et F.G.

Post-scriptum : Complétant l'ensemble Totò, paraîtront le mois prochain des entretiens avec Luigi Comencini et Mario Monicelli, un texte de Pier Paolo Pasolini, l'analyse par J.-L. C. et F.G. de plusieurs séquences illustrées par des suites de photogrammes.

4. Y compris bien sûr dans les trois films que Pier Paolo Pasolini a tournés avec lui : *Uccellacci e uccellini, La Terra vista dalla Luna* et l'admirable *Che cosa sono le nuvole* (sketch de *Capriccio all'italiana).*

5. Dans son « Plaidoyer pro Niro », *Cahiers* n° 286.

DARIO FO PARLE DE TOTÒ

1. Ce texte est tiré de la transcription de plusieurs improvisations de Dario Fo, filmées sur la scène même des théâtres où Totò a joué. Quelques-unes de ces séquences ont été insérées dans le film de Jean-Louis Comolli intitulé *Totò, une anthologie*, et présenté au Festival International de Cinématographie de Paris en octobre 1978, ainsi que dans l'émission de télévision programmée pour le 28 janvier 1979. Les lecteurs auront à imaginer l'improvisation gestuelle portée par le texte parlé. La séquence au Théâtre Umberto a été tournée le 2 août 1978, celle de l'Ambra-Jovinelli le 3 août.

Nous sommes à Rome (1), dans la *Sala Umberto* : un vieux théâtre, on ne peut même pas dire un théâtre ancien. La scène est couverte de poussière, il faut que je donne un coup de balai pour lui rendre un air moins abandonné. Il y a des années qu'on n'y a plus rien joué, et pourtant c'est là que sont passés les plus grands acteurs comiques italiens de la fin du XIXe siècle et surtout du début du XXe, Viviani, Petrolini, Totò. Les deux derniers illustrent une forme de théâtre populaire qu'on appelle la *varietà*, et qui a précédé *l'avanspettacolo*. C'est sur cette scène que Totò a connu ses premiers grands succès, devant un public populaire, un public fait du « menu peuple », du *popolo minuto*.

La violence de la marionnette

Quand on parle de théâtre populaire napolitain, on évoque aussitôt un théâtre naturaliste. Or il n'y a pas de personnage, pas d'acteur moins naturaliste que Totò. Tous ses gestes étaient transposés : rien de plus éloigné de l'idée qu'on se fait souvent de la « gesticulation » napolitaine. Tout était calculé, tenu ; des gestes clairs, sans bavures, précis comme sa façon de parler. Totò a une façon de décomposer son corps, ses gestes, d'isoler les extrémités que sont la tête, les bras, les jambes, de marcher et de se mouvoir en déplaçant son axe, en se décentrant – qui lui donne une allure au terme de laquelle on trouve la marionnette, c'est-à-dire quelque chose d'abstrait, d'inhumain.

Au coeur de cette inhumanité, ou plutôt de cette non-humanité, il y a la violence. En parlant, Totò touche son interlocuteur, mais il ne se contente pas de lui poser la main sur le bras ou sur l'épaule. Il l'attrape partout, à la figure, aux fesses, de la main, du coude, du pied. Violence de la tradition comique, qui répond à la violence d'un pouvoir. Totò est le timide qui s'insurge et qui, au moment de céder, pour vaincre si possible ou du moins rétablir l'égalité face au pouvoir, se met à agir, c'est-à-dire à faire des gestes. Il use de tout son corps, dans un premier temps pour résister et de là, passer à la violence et à la folie. Le jeu de la folie et de l'illogique est fondamental dans le théâtre de Totò. Totò agit sur le mode du paradoxe, à la limite du paranoïaque, il insulte, frappe, fait semblant de pleurer, hurle et... ce qui est fondamental, crache. Il crache, mord, griffe, joue des coudes, donne parfois de grands coups de chaussure dans l'estomac, éternue. Ce fameux éternuement prolongé... assumé comme un cri, un ébranlement sexuel, et donné pour folie et candeur à la fois. Pourquoi tout cela ? C'est que le personnage de Totò, d'un homme écrasé, humble, exclu de la société, essaie à travers une violence paradoxale, absurde, de retrouver un équilibre en face d'un pouvoir immobile et statique. Totò, lui, bouge, s'agite, court, gueule, hurle, pleure, éternue, crache et fait des gestes obscènes, pour arriver précisément à détruire le pouvoir dans ce qu'il a de sacré, d'essentiel, de le détruire jusque dans la pyramide qui assure sa statique.

Toutefois la différence entre le comique de Totò et une certaine tradition comique américaine, comme Charlot, Buster Keaton, etc., c'est que la violence s'y exerce aussi contre les semblables, contre les inférieurs. Le sommet de la représentation, c'est peut-être quand Totò s'investit du pouvoir. Il devient alors prévaricateur et violent jusqu'à l'obscénité, et souvent même contre ceux qui sont au-dessous de lui.

Obscène, il l'est aussi dans le registre de la sexualité, mais d'une obscénité libératrice. Obscène comme le cri, comme le désespoir, obscène comme l'est celui qui a été contraint, contenu de force depuis des siècles dans une sorte de tonneau, le tonneau de la moralité ou mieux du moralisme, et qui finit par éclater avec une joie immense. Totò n'est jamais vulgaire. Il faut bien marquer la différence entre la vulgarité d'un certain théâtre, qui d'ailleurs peut être populaire, et l'obscénité libératrice de Totò. Il use notamment de cette obscénité contre la sensualité, contre les évidences de la sensualité, contre un certain moralisme, contre la morale et les moeurs relevant d'une classe qui détient le pouvoir. Quand il approche une femme, Totò est un hybride, il est asexué. On n'a jamais l'impression que les approches et les jeux expriment vraiment l'intention de faire l'amour avec cette femme. Il s'agit toujours d'un renversement de l'action, paradoxal et grotesque. Même si les gestes se prolongent parfois en trivialités, ses répliques sont toujours châtiées, prononcées, dirait-on, par un sale gosse, un enfant qui veut être grossier. Cette grossièreté, ce côté « mal-élevé » de Totò est une des caractéristiques de son comique.

Un acteur épique

Totò est fondamentalement un acteur épique. Il utilise tous les éléments qui permettent la rupture avec le naturalisme. S'il existe un acteur rebelle au pathétique, c'est bien lui. Au moment même où se déclenche un motif sentimental, un ébranlement émotionnel, il saute dessus à pieds joints, avec une incroyable brutalité, pour tout détruire et tout renverser.

La leçon la plus importante que Totò ait laissée aux gens de métier, c'est la façon de décomposer le corps dans la représentation. Totò réussit à isoler du reste de son corps, par exemple sa tête, son visage, ses yeux ; il peut agir et raconter rien qu'avec les mains. C'est en cela que consiste la « manipulation » de Totò, sa traduction en marionnette : le mouvement arrondi de l'épaule en avant, dans le geste de couvrir, la désarticulation complète du corps, genoux, jambes, puis soudain la tête. C'est là-dessus que repose notre art comique, sur ces éléments qui viennent de très loin, qui remontent à la *commedia dell'arte*. Totò se sert de son visage en opposition, peut-on dire, avec son corps et parfois à la place du geste : ainsi le visage devient masque.

Sur cette voie, on rencontre encore un élément très important, la « musicalité » de Totò, son sens du rythme. Il ne s'agit jamais d'un rythme né de la scansion de la mélodie, mais d'un rythme qui consiste en une succession de syncopes, de temps faibles (temps « levés ») sur lesquels tombe l'accent. Le geste et la parole ne sont jamais logiquement coordonnés, c'est-à-dire que jamais Totò ne fait un geste qui soit une conséquence de la parole. Le geste précède, fait allusion, renforce ou détruit : il y a toujours contretemps, comme il y en a du reste dans la tradition des *Pupi* siciliens et de toutes les marionnettes populaires. Le sens que Totò a de la musique, et du grotesque en musique, donne quelques-uns de ses plus extraordinaires numéros. Celui du cordonnier, par exemple, qui utilise les contretemps quand il chante, passe en voix de fausset, redouble les temps et dédouble les timbres. Celui surtout du chef d'orchestre. Au début, Totò est en plein dans l'évidence : la direction d'orchestre est l'exercice d'un pouvoir, elle en est en quelque sorte le paradigme. Totò rend sensible tout ce qu'il y a de traditionnel, de déjà vu dans la marche de l'orchestre. Totò chef d'orchestre détient le pouvoir, il a en sa possession tous les instruments. Il les connaît, les regarde, les donne à voir ; il ne se contente pas de les diriger, il les domine complètement. Tous les instruments deviennent siens, c'est enfin lui l'orchestre : il est tambour, trompette, piano, violon, il est tout à la fois. Il donne même à voir par gestes la ligne musicale, l'allure du morceau. Il passe du grand orchestre à la petite formation de quelques instruments, pour en tirer finalement l'explosion d'un feu d'artifice. Dans la direction proprement dite, il commence d'une façon normale, traditionnelle, un peu forcée, bien sûr. Peu à peu il ne se contente plus de la baguette ou de la main, il se met à faire bouger son coude, à faire bouger l'épaule, la hanche, les fesses, il se désarticule complètement, il donne des coups de pied, il dirige avec le corps entier. Parfois il prend peur, il s'effraie presque du son qu'il produit. C'est une des constantes de son jeu, et c'est très beau : provoquer une situation, l'exaspérer, puis prendre peur de ce qui s'ensuit, de ce qui va sortir de là. Quand il contient l'orchestre, qu'il le dirige « petit », étroit, il se passe quelque chose d'extraordinaire, qui est aussi une de ses formes de jeu : il devient comme un objectif. Il oblige le public à ramasser l'attention sur lui, en grossissant les détails, autrement dit il oblige le public à cadrer sur son visage, sur ses yeux, sur une main, ou au contraire sur l'ensemble d'un mouvement, jusqu'à ce que Totò devienne à lui seul la scène entière. Et il faut le suivre de bas en haut, de haut en bas, dans ses gestes toujours à contretemps (2).

2 Ici vient dans l'enregistrement le passage qui figure en conclusion.

Les techniques traditionnelles

Totò use de toutes les techniques de l'ancien théâtre, traditionnel, populaire. Il recourt souvent, par exemple, à un partenaire qu'on appelle en italien *la spalla*, l'épaule. Ce partenaire lui permet les jeux à contretemps, les reprises, les rebondissements nécessaires au discours comique. Il ne sert pas seulement à donner la réplique, à jouer la scène en contrepoint, la contre-scène ; c'est avant tout un point d'appui. Le terme même de *spalla* vient de l'athlète qui, dans le saut périlleux,



Totò et Anna Magnani.

offre à l'acrobate une possibilité d'appui, de rebond, qui le propulse en quelque sorte et le projette en avant. C'est ainsi que Totò utilise *la spalla*, et toujours admirablement. Il y a par exemple un morceau célèbre, celui des larmes, de la tristesse. Totò écoute un partenaire lire quelque chose. Le partenaire s'arrête brusquement, et son visage exprime un chagrin, une douleur. Totò cueille au vol cette douleur, la pousse au paroxysme, et rebondit à partir de cette douleur dont il ne connaît pas le sens. Il devient le masque épouvantable et grotesque d'une douleur inconnue qu'il imite. Et ce drame, derrière lequel il y a le vide de la connaissance, devient énorme.

Totò utilisait tout l'arsenal des clowns et, comme tout clown qui se respecte, il avait sur lui tous ses accessoires. Il avait par exemple sur lui des brosses, un chausse-pied, une trompette, un sifflet, un harmonica, des clous, des marteaux, de tout. Des verres et une bouteille, de l'eau et du vin, tout dans les incroyables poches de sa veste, de cette sorte de frac qu'il portait. De tous ces objets il faisait un usage étonnant. Une brosse ne lui servait pas seulement à brosser son chapeau mais à se brosser les cheveux par dessous, les dents, les ongles, pour finir, bien sûr, par les chaussures et la jaquette. Après quoi il la remettait dans sa poche, imperturbable. Avec un chausse-pied il enfilait son chapeau, ses gants, sa veste, tout. Il utilisait un marteau aux moments les plus imprévus, pour enfoncer un clou naturellement et normalement, mais aussi, pourquoi pas, dans une discussion ou une conversation.

Avec les acrobates et les clowns il avait en commun l'entraînement physique, on peut même dire gymnique. Il avait la structure corporelle, non apparente, d'un athlète. C'était impressionnant à voir parce qu'on n'aurait jamais pu imaginer qu'il réussisse, par exemple, à grimper au rideau de scène. Il y avait un truc, celui des clowns, naturellement : on faisait descendre une corde par derrière, il s'y accrochait, et quelqu'un tirait de l'autre côté pendant qu'il grimpait comme un chat. Je me rappelle avoir vu tout enfant cette performance incroyable. Totò était poursuivi, il arrivait devant le rideau et frrrrrrrtt... il grimpait, redescendait et continuait le dialogue tout en restant suspendu. Il faisait aussi des demi-chutes, des feintes, arqué jusqu'à toucher le sol avec la tête, des glissades. Un des jeux les plus difficiles des clowns est la chute verticale : retenu par deux clous plantés sous ses semelles et qui se fixaient au plancher, il tombait lentement, allait presque au ras du sol et se redressait. Un acteur de sa troupe m'a raconté qu'un jour une latte du plancher a cédé. Totò est tombé, tranquillement, sans le moins du monde cesser de jouer.

Une des grandes inventions de Totò est le *tormentone*, le harcèlement. Peut-être ne l'a-t-il pas inventé mais c'est lui qui l'a porté à son paroxysme. Le mot de *tormentone* vient de « tourmenter » : il s'agit, à partir d'un thème le plus souvent banal, de le développer jusqu'à l'obsession, de manière à provoquer l'éclat de rire en dehors et au delà de tout intérêt dramatique.

Le quatrième mur

Passons au théâtre « Ambra-Jovinelli », où Totò a débuté, avec De Marco, en 1924. C'est sans doute le théâtre le plus célèbre de Rome pour *l'avanspettacolo* et le *varietà*. Tous y ont joué, Anna Magnani, Petrolini, De Vico, De Marco, Viviani... On y voit un élément important de l'espace scénique : la passerelle. C'est un lieu de passage qui permet aux acteurs, aux danseuses, aux chanteurs, de se rapprocher du public. Ainsi est brisé le fameux « quatrième mur », celui qui maintient la distance entre le public et les acteurs. Aller sur la passerelle, s'y tenir, parler sur la tête des spectateurs était une technique essentielle à la représentation. On retrouve la même technique au cinéma. Pendant une prise de vues, parfois, un acteur sort du champ de l'objectif, et c'est comme s'il avançait dans le public, comme s'il allait sur la passerelle. Un des moyens de rupture qu'offre le passage sur la passerelle, c'est une sorte de provocation : il s'agit de profiter des incidents, de jouer sur le public et avec le public, de saisir au vol tout ce qui se passe occasionnellement dans la salle, et d'établir ainsi un mode de contact tout à fait nouveau, différent.

Totò était particulièrement habile à briser le quatrième mur, à détruire une attitude d'écoute trouvant en elle-même sa propre fin, à la nier. Si quelqu'un arrivait en retard, quand le spectacle avait commencé, Totò interrompait tout et disait : « Enfin, vous êtes arrivés... Nous étions vraiment inquiets... Prenez place... Asseyez-vous, madame... Voilà, c'est bien... Vous avez donné un pourboire ?... Combien ?... Soyez tranquille, je vais continuer un peu, puis je vous raconterai ce qui s'est passé... Au besoin, pendant le spectacle, si vous ne comprenez pas, interrompez-moi... ». De fait, il interrompait de temps en temps le spectacle : « Vous avez compris ?... Vous avez compris la raison... C'est parce qu'avant votre arrivée, il s'était passé que... ». Et il se mettait à raconter très vite des bouts de l'histoire. Le résultat, c'est que le mode de représentation habituel, où le public est maintenu à distance, était complètement subverti et que les spectateurs étaient complètement impliqués. Totò profitait aussi des grossièretés, parfois, des spectateurs envers les acteurs ou envers lui, de leurs violences. Si par exemple quelqu'un éternuait, toussait ou bien décortiquait un bonbon, il s'arrêtait aussitôt et se lançait dans tout un discours. Mais si un spectateur se montrait dur, provocateur pourrait-on dire, il rétorquait par une provocation dans laquelle il impliquait le public. On lui lançait par exemple un gros mot, et aussitôt : « Vous avez raison, vous avez raison de vitupérer... nous sommes vraiment... dans un pays démocratique... chacun a le droit d'intervenir et d'exprimer sa désapprobation. Je ne vous en veux pas, non – et il s'adressait de préférence à un spectateur du poulailler – je ne vous en veux pas, à vous, mais à votre voisin qui ne vous a pas encore jeté par-dessus bord. » Quand la situation se reproduisait et qu'un spectateur donnait encore dans la provocation pesante, il le prenait soudain au pathétique. Il disait par exemple : « Vous avez raison, nous jouons mal, ce soir. Au reste nous ne sommes pas de grands artistes, nous sommes des artistes médiocres, nous essayons de faire de notre mieux. D'ailleurs nous aussi, nous sommes des travailleurs... nous travaillons pour manger et nous avons un travail difficile... C'est pourquoi vous nous avez mis mal à l'aise, vous avez été discourtois... je ne dis pas rustre parce que le mot est trop... Vous avez été vraiment con ! ». Le public, naturellement, explosait, il était conquis. Totò jouait aussi sur un autre mode : il attrapait au vol la caractéristique d'un spectateur en particulier, qui avait, par exemple, un rire trop aigu ou à contretemps. Il le regardait aussitôt et le livrait au *tormentone :* à chaque réplique, il y avait un acteur qui riait en fausset ou aux éclats, ou encore en se gargarisant. Avant la réplique, Totò prenait un temps, regardait le personnage sur la scène qui se préparait à rire, et déployait une *prerisata,* un « avant-rire » à volutes, de connivence avec le public.

Il y avait parfois de vrais accidents. Un jour, alors qu'elle se trouvait dans un angle de la passerelle, une danseuse glissa et tomba sur le tambour, qu'elle creva. Totò était juste devant, dans la position où je suis. Il comprit ce qui se passait et, pour dédramatiser l'incident, avec un extraordinaire à propos, pile sur le temps, il dit « Hop là ! ». Puis s'adressant au public : « Hier, elle a fait ça mieux ! ». La tension dramatique s'était aussitôt relâchée, Totò avait aidé la danseuse à remonter, elle ne s'était pas fait grand mal et le spectacle reprenait immédiatement. A chaque passage dans le même angle Totò reprenait l'incident, ou bien il regardait attentivement où il mettait les pieds. C'était la mise en théâtre de l'incident réel.

Il y avait enfin la technique qu'on désigne par *« Voce »!* (3), c'est-à-dire « Plus fort »!. Parfois sa voix baissait, ou bien il faisait exprès de parler bas, par provocation. Alors, du poulailler, un spectateur qui n'entendait plus criait : « Plus fort ! » Totò s'adressant au trouble-fête disait : « Je vous en prie, je suis en train de parler de choses intimes, personnelles, privées. Nous aussi nous som-

3. C'est un *lazzi* répertorié dans les recueils de tirades, bons mots, dialogues de la *commedia dell'arte*, qui datent de la fin du XVIe siècle.



Totò robot, revue de Galdieri.

mes des êtres de chair et d'os, et même de cartilage! ». Ce motif de « harcèlement » revenait, peut-on dire, à chaque représentation.

L'improvisation

Totò avait le don d'improviser, de jouer sur canevas. On le voit jusque dans ses films, par exemple dans *Totò Tarzan :* les acteurs, pendant les prises de vues, c'est-à-dire après qu'ils ont dûment répété, éclatent de rire, se retiennent, se cachent le visage, parlent entre eux, afin de ne pas laisser voir qu'en improvisant, Totò les a transformés en spectateurs, leur a fait oublier leur rôle d'acteurs, leurs personnages.

On se demande souvent d'où vient que Totò ait pu sauver des films dont les scénarios étaient vraiment infects, grossiers, de troisième ordre, incultes pourrait-on dire, sans goût, vulgaires. Eh bien! il les a sauvés en les renversant. Il en a détruit subrepticement l'histoire en jouant sur la situation. Je veux dire qu'il est parti de la situation sur laquelle repose l'histoire, et qu'il l'a poussée jusqu'au paroxysme à coups d'explosions, de contradictions, de cassures, de développements de plus en plus paradoxaux.

Totò fait fond pour cela sur des éléments qui sont à la base de la *commedia dell'arte*, par exemple l'identification avec un personnage qui n'est pas le sien. Il est ainsi amené à construire une histoire fausse pour se tirer d'une situation qu'on lui a imposée. C'est l'épisode très connu de la poule. On le surprend avec un oeuf volé, et quand on lui demande « Où as-tu pris cet oeuf? », il répond : « Je l'ai pondu ». Alors il doit jouer la poule, devenir poule afin d'avérer cette « menterie » (4).

Autre élément de base : le jeu sur les équivoques. Totò croit vivre une situation donnée, parler d'un sujet donné – alors qu'il s'agit de tout autre chose. Alors il pousse le quiproquo jusqu'au bout. Il y a aussi le jeu de la peur et, par renversement de la situation, de la revanche sur la peur.

4. En italien, *frottola*, qui désigne dans le langage courant l'histoire fausse (comme on dit en français « raconter des craques ») et dans le langage technique un genre littéraire médiéval. C'est un poème-monologue fondé sur un récit fantaisiste, souvent humoristique ou satirique.



Anna Magnani, Totò et la *spalla* Mario Castellani dans la revue *Volumineide* (1942).

Et aussi le jeu du bonheur en porte-à-faux : il se met à rire alors qu'il a la mort dans l'âme, pour faire face à une situation qui devient dangereuse. C'est enfin le jeu du rire factice, de la cordialité feinte, qui détruit, pour lui-même avant tout, jusqu'à l'idée du drame imminent. Ce sont là des constantes du théâtre de Totò.

Totò ne respectait absolument pas le texte. On peut même dire qu'il était un grand massacreur de textes, de ceux que les écrivains lui apportaient. Le célèbre sketch du « *Wagon-lit* » (5) durait à l'origine 8 minutes. C'était un texte complet, structuré, avec ses boutades, ses gags et ses contre-gags. Il s'est peu à peu développé : 20 minutes, puis 25, jusqu'à la dernière représentation où il durait 50 minutes, et c'est sous cette forme qu'il fut repris au cinéma.

Mais il ne faudrait pas croire qu'il s'agisse d'un sketch dilaté, plein de vide. Il s'était transformé jusque dans son squelette : c'était les prétextes, les variations, les *tormentoni*, les *lazzi*, les boutades qui devenaient charpente, et l'histoire qui se vidait de son importance, qui n'avait plus de sens. L'important, c'était l'enchaînement des inventions, des trouvailles, des répétitions. C'était cela qui soutenait le texte : la superstructure était devenue la structure même du texte dramatique.

Il y a une équivoque sur le jeu théâtral de Totò. On a dit de lui que c'était un acteur à qui il fallait beaucoup de liberté, une sorte d'anarchiste de la scène qui avait besoin de sortir du texte, d'y revenir, de le briser, de le dépecer. Soyons prudent sur ce point. Totò inventait, reconstruisait, farcissait de ses inventions les textes qui ne tenaient pas debout par eux-mêmes. C'était de mauvaises pièces, d'affreux scénarios. Quand au contraire il trouvait une structure solide, un texte qui suffisait à se soutenir, le voilà qui devenait d'une rigueur, d'une ponctualité extrêmes... Il ne déviait pas d'une virgule, d'un temps, d'un espace, d'une respiration.

Totò, rappelons-le, a joué dans plus de cent films, je crois, en quelques années. Cela fait une moyenne invraisemblable, une semaine par film, quinze ou vingt jours au plus, et film sur film. Mais il lui est arrivé de jouer avec des metteurs en scène importants, Rossellini, Monicelli, Pasolini. Eh bien! jamais il n'est de bois, figé et craintif devant le grand metteur en scène. Il saisit la clé du texte, et quand il développe celui-ci, il s'y tient avec la plus grande rigueur. Mais quand le texte le lui permet, il laisse libre cours à son imagination. Je veux rappeler ici le merveilleux dialogue avec le corbeau de Pasolini : Totò se change peu à peu en corbeau, il est lui-même corbeau, d'ailleurs le corbeau est son fils. Il y a une sorte de contamination surréelle, pleine de fantaisie dans l'absurde. Nous voyons là que Totò est un très grand acteur, qui a de la rigueur et du style.

5. Le titre habituel est *L'Onorevole in Vagone-letto*, « Le sénateur et le wagon-lit » Le sketch figurait dans la revue *C'era una Volta il Mondo*, de Galdieri (1946). Il a été repris dans le film *Totò a Colori* (1952).

Totò a commencé sa carrière comique par le bas, au tout dernier échelon, dans le rôle de *Mamo (6)*, je dis bien « mamo », et non mime. Le *mamo* était au service des autres acteurs. C'était un personnage de genre, une silhouette caricaturale qui n'était pas toujours comique. Il ne parlait pas, c'était lui qui recevait les gifles et les croche-pieds. Porteur de nouvelles, il était l'origine insignifiante du quiproquo initial. Petit à petit Totò a pris de l'importance, jusqu'à devenir le plus grand comique italien des cinquante dernières années.

6. Personnage du théâtre italien du XIX[e] siècle; c'est un jeune homme naïf et sot.

Totò n'a jamais fait de four. Il y a eu des spectacles dont les débuts furent difficiles, des spectacles mal ficelés, parfois à la limite de la catastrophe. Mais au bout de 5, 10 ou 15 jours, le spectacle explosait, car Totò s'était mis à le travailler de l'intérieur, avec une assiduité parfois paradoxale. Il y réintroduisait tous les matériaux dont il disposait, qu'il les eût acquis par son expérience propre ou reçus de la tradition des grands acteurs, peut-être même – mais à son insu car ce n'était pas un intellectuel – de la *commedia dell'arte* ou du théâtre comique gréco-latin. Ce bagage considérable lui permettait de remettre sur pied le spectacle mal venu et de porter au faîte du succès du théâtre de revue en Italie, le *varietà*. Il a toujours mis au premier rang le *varietà*, c'est-à-dire en fin de compte la farce, la grossièreté, la violence, le ricanement et la provocation.

Le comique et le pouvoir

Aujourd'hui, longtemps après les succès de Totò au théâtre, l'intérêt pour Totò renaît, surtout chez les jeunes. C'est que les jeunes ont redécouvert tout ce qu'on n'a peut-être pas bien compris de son vivant, c'est-à-dire la portée idéologique, politique, la force percutante des moments qui représentent le contact avec la réalité, avec le pouvoir.

Il faut revenir à la façon dont il reconstruit le mode de la représentation. J'ai dit que l'histoire l'intéressait moins que la situation et les jeux à l'intérieur d'une situation. Prenons par exemple la *Chambre à trois* (7), farce célèbre qui a été reprise dans un autre registre, sous un autre titre, et c'est le *Wagon-lit*. La situation de base est de savoir qui réussira à s'approprier le lit ou la couchette. Mais on oublie cette donnée, et c'en est une autre qui vient au premier plan : le conflit entre le pauvre bougre qui arrive avec une valise fagotée avec une ficelle, sans place pour dormir, et qui se heurte au député important, homme de pouvoir – il est le pouvoir même, le pouvoir dans l'absolu. Peu à peu le pauvre bougre le démolit, et par quels moyens...? de petits gestes, des moqueries, de l'ironie; il le touche, il lui éternue dans la figure, il déforme les noms; c'est un harcèlement continu. Morceau par morceau il le déconstruit, pour enfin le jeter dehors avec ses valises, par la fenêtre du train. Il a gagné. L'essentiel n'est plus de s'emparer d'un lit mais de détruire le pouvoir. On est passé sur un autre registre par une série de menus faits qui deviennent monstrueux, démesurément agrandis jusqu'au paradoxe.

7. Le titre habituel est *Camera ammobiliata*, « Chambre meublée ». C'est un très ancien morceau du théâtre napolitain (*La camera fittata in tre*, « La chambre louée à trois), qui a fait partie du répertoire des Pulcinella depuis la fin du XVIII[e] siècle.

Le personnage de Totò

Le personnage comique de Totò (8) est anti-social, ou du moins anti-collectif. Un personnage, donc, qui rend impossible l'identification. D'habitude un acteur comique fait en sorte que le public se voie lui-même représenté sur la scène, participe et s'identifie. Le personnage positif rend possible la catharsis. Totò, au contraire, est l'antihéros. Inhumain, nous l'avons vu, ou plutôt non-humain, il est marionnette comme le sont les *Pupi* siciliens. Mais le *Pupo* est le pur héros, représentant le sens de la justice et de l'honneur, défenseur des femmes, champions de l'honnêteté contre les voleurs et les menteurs, bref s'identifiant au code moral. La marionnette Totò, au contraire, non seulement n'a pas de code moral, mais elle a le contraire d'un tel code. Le personnage se conduit selon des principes négatifs, la risée, le mensonge, le truquage, la duperie et même la lâcheté. Il prend ce qu'il y a de pire dans la morale, dans le moralisme de la société dominante, pour s'en faire une âme. L'honnêteté, la loyauté, le respect, l'amitié que le *Pupo* défend de son épée, Totò les renverse, détruit l'amitié, le sentiment paternel et filial, la fraternité. Il n'a même pas de respect ni le moindre sentiment d'affection envers ses semblables, envers ceux qui sont comme lui floués. Il leur marche dessus, pourvu qu'il survive. Et survivre, c'est d'abord manger. Il s'agit encore, bien sûr, des thèmes connus de la *commedia dell'arte*, la faim, le sexe, la peur, la domination, la mort, le grand éclat de rire de la jouissance et du jeu. Mais avec Totò la faim, la nécessité de manger, d'accaparer la nourriture, de s'en remplir comme si c'était la dernière fois, pour le dernier repas du condamné, sont d'une insolence et d'une obscénité quasi insupportables. Pourvu qu'il mange, il est prêt à tuer, à détruire, à tromper, à voler le pain de son fils et de sa femme, à insulter son frère ou à le tourner en dérision, et surtout à en faire un cadavre. Car ce n'est pas seulement contre les personnages du pouvoir, juge, policier, médecin, évêque, cardinal ou curé, mais contre n'importe lequel de ses parents, ou bien contre un ouvrier, que sais-je encore, un portefaix ou un facteur, qu'après avoir essayé la lâcheté, la ruse et la fuite, il recourt à la violence dès qu'il le peut. Une violence inouïe, qui tient de l'arrogance et de l'insulte.

8. Cf. note 2.

Propos traduits par Valeria Tasca

TOTÒ ET NAPLES

PAR GOFFREDO FOFI

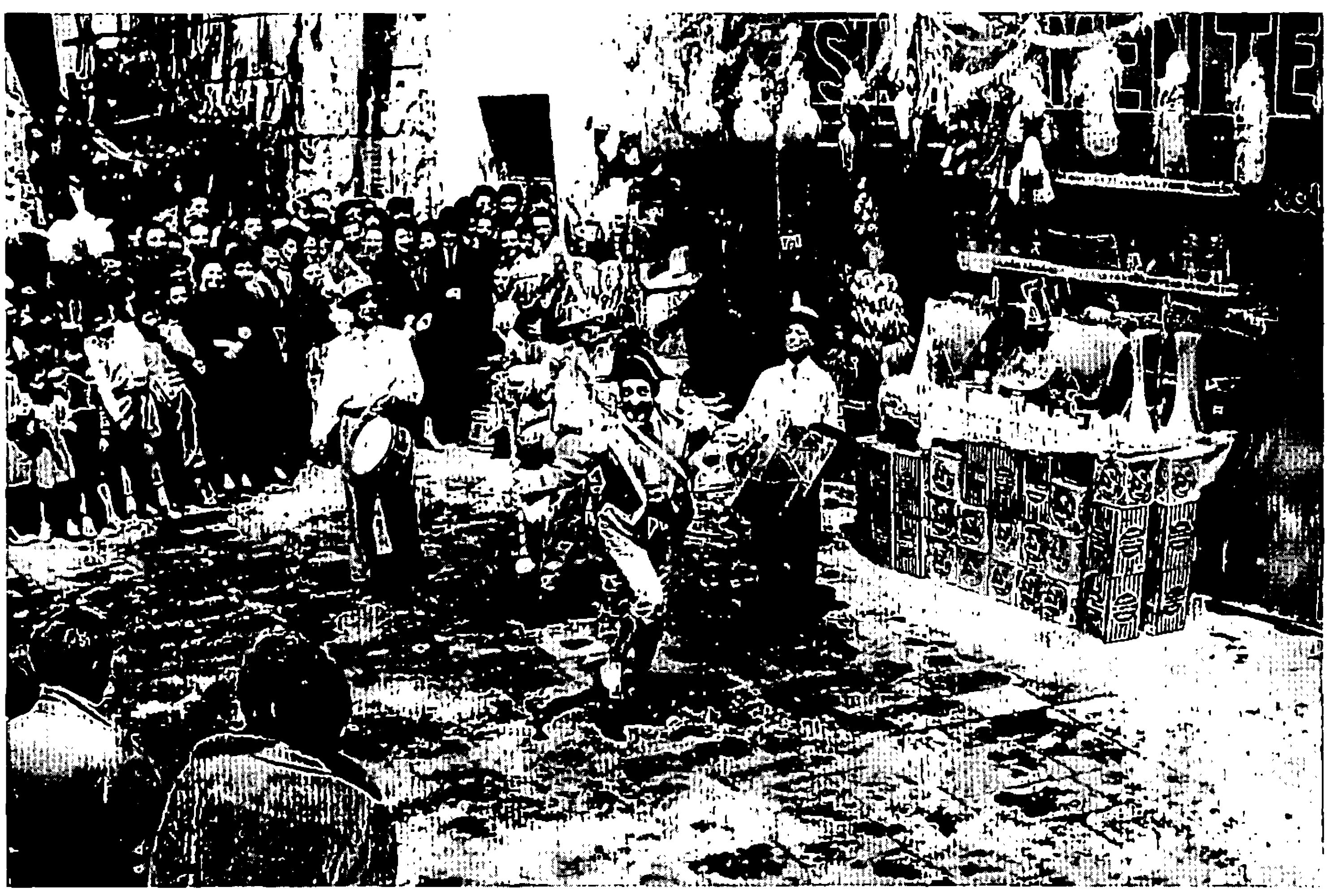
Totò ne se comprend pas sans Naples, sans l'humus social particulier de cette ville, qui a toujours fourni à l'Italie ses plus grands comiques. La rue n'est plus ce qu'elle était. Hier, les grands palais qui la bordaient et qui en marquaient toute la vie abritaient une noblesse parasitaire qui tirait sa subsistance de toutes les terres du Sud. Autour d'elle fourmillait toute une plèbe qui vivait des services rendus à cette noblesse et des miettes de sa fortune. Cette plèbe existe encore, mais à la place des nobles s'est développée une bourgeoisie administrative à clientèle, liée à l'État et aux partis. La plèbe, aujourd'hui, c'est une petite et très petite bourgeoisie, un prolétariat d'usine minoritaire mais important (Italsider à Bagnoli et Alfa-Sud à Pomigliano, aux portes de la ville), et enfin, un soi-disant « sous-prolétariat », très peu lumpen mais plutôt marginal, lié au petit artisanat ou travaillant « au noir » dans des ateliers minuscules, dans la rue ou à domicile, pour le compte d'intermédiaires traitant pour des entreprises du Nord (chaussures, maroquinerie, plastique...). Dans ce monde prospère aujourd'hui au grand jour le sous-système de la contrebande, avec sa division rigide du travail, ses lieux intouchables, dans la logique de l'État-providence.

Dans les années 70, Naples a connu des moments de réveil social impressionnants, à l'origine d'un phénomène de politisation de masse tout à fait nouveau, prenant appui sur la rencontre, inhabituelle jusque là, des ouvriers et du prolétariat marginal et sur l'organisation des chômeurs. Cette politisation conduisit à l'élection d'une administration communiste qui remplaça celle, monarchiste et démocrate-chrétienne, si bien montrée dans le film de Rosi, *Main basse sur la ville*. La réalité nouvelle fut, elle, racontée dans des livres comme : « Même, le choléra » et « Naples : les chômeurs organisés ».

Ce grand réveil fit le succès d'un parti, le PCI, qui avait traditionnellement divisé la société napolitaine en bons et méchants, les bons étant la bourgeoisie progressiste et les ouvriers, les méchants la bourgeoisie parasitaire et les sous-prolétaires. Mais ce succès n'a apporté qu'un bref répit : là comme ailleurs, c'est le problème de la politique générale du PCI, au gouvernement sans y être réellement, au pouvoir sans avoir suffisamment de pouvoir pour modifier quoi que ce soit, et la situation est de nouveau explosive. Naples, aujourd'hui, est une ville en pleine désagrégation, aux contradictions plus fortes que jamais, et, avec la crise de la nouvelle gauche, sans nouvelle alternative. A la faim, est venu s'ajouter le désespoir.

Le sous-prolétariat napolitain, la « plèbe », garde cependant une vitalité extraordinaire, et ce n'est pas vers l'intelligentsia petite-bourgeoise qu'il faut regarder pour découvrir des signes de créativité culturelle. Dans le passé, des années de formation de Totò à la fin des années 50, le théâtre et la chanson, allant souvent de pair, furent les lieux favoris de cette créativité. On put y reprérer plusieurs filières, chacune avec son public particulier : la tradition comique des Polichinelles du 19[e] (Altavilla, Petito, etc.), éminemment sous-prolétaire; la pochade petite-bourgeoise de Scarpetta, le père des trois De Filippo, continuée et développée dans le théâtre d'Eduardo; le théâtre social de Raffele Viviani, auteur, acteur, metteur en scène, musicien de textes qui ont fini par constituer une sorte de coupe sociologique de la vie du peuple napolitain dans ses différentes couches, presque une « comédie humaine »; la poésie langoureuse et sentimentale, bourgeoise, de Di Giacomo et Bovio; la poésie du « sang », dense de nostalgie du temps des Bourbons et d'exaltation du « milieu », de Ferdinando Russo; le roman feuilleton à caractère socialiste, sur le modèle de Süe, de Mastriani (« Les Mystères de Naples »); la « sceneggiata » qui en dérive, sous-prolétaire, toujours très en vogue, est construite selon des canons très rigoureux : durant les quatre ou cinq actes réglementaires alternent intermèdes comiques et intermèdes chantés, jusqu'au dernier tableau qui donne son nom au genre : la chanson mise en scène qui reprend et résume l'histoire racontée, la portant à son maximum de pathos : et enfin le music-hall dont dérivent l'*avanspettacolo* et le théâtre de revue composé de numéros comiques, d'imitations, de sketches, de chansons, où s'illustrèrent, entre autres, les trois De Filippo, Totò, Maldacea, le même Viviani déjà cité, Taranto, Tina Pica et beaucoup d'autres moins connus. De cette forme de spectacle proviennent également la Magnani, De Sica, Fabrizi, Sordi, Tognazzi, des metteurs en scène et des adaptateurs comme Fellini, Age et Scarpelli, Metz et Marchesi et cent autres encore.

Totò vient du music-hall (numéros acrobatiques et comiques, imitations musicales), et de Polichinelle (premières farces construites sur des canevas célèbres), mais il sacrifie, par sa poésie, à Di Giacomo et règle ses comptes avec Scarpetta dont il est plusieurs fois l'interprète, au théâtre d'abord, puis au cinéma. En fait la culture d'où provient Totò, c'est celle de la rue. Son Polichinelle, qui dans les textes de Petito n'est pas seulement le chômeur qui cherche à s'en tirer, mais aussi l'artisan ou le serviteur de nobles ou de bourgeois, prend au music-hall ses composantes surréelles et fantastiques et à Scarpetta et Di Giacomo



L'Or de Naples, de Vittorio de Sica (1954).

l'aspiration à une ascension sociale de type petit-bourgeois. Dans ce mélange, c'est toute la réalité de Totò qui se reflète. Enfant de la rue, il se cherche des origines nobles (c'est l'obsession de sa vie) et une légitimation bourgeoise. Mais dans son comique ces composantes prennent une dimension tout à fait originale et nouvelle. C'est la faim qui les assemble comme expérience collective très concrète. Ce sont les mille malheurs de Polichinelle, les mille manières de se débrouiller dans un milieu hostile, les mille trouvailles couronnés de succès ou d'échec pour se remplir la panse en fin de journée. C'est le désir insolent de faire éclater toutes les morales et d'atteindre souvent une dimension « métaphysique » au-delà des limites de l'expérience humaine. C'est le retour à la marionnette et l'aspect souvent macabre de ce comique : Totò dialogue très fréquemment avec la mort, mais aussi le Polichinelle du théâtre des marionnettes ou de Petito. C'est l'aspiration à une sécurité éternellement frustrée et d'ailleurs toujours objet de moquerie.

Le Totò sous-prolétaire a en commun avec le Totò petit-bourgeois cette aspiration ; la petite bourgeoisie napolitaine (elle n'est pas la seule) vit, elle aussi, en permanence dans un état de pénurie, d'insécurité, mais la différence, c'est qu'elle le nie, et de cela naissent le « il ne sait pas qui je suis » et la recherche d'une fragile dignité des apparences sur laquelle Totò a souvent magistralement joué. C'est pour toutes ces raisons que le comique de Totò a trouvé un répondant aussi général dans le goût du public populaire dans les années qui ont procédé le boom économique (les années 60). Ce public y voyait l'image de beaucoup de ses frustrations, mais prenait surtout sa revanche dans les agressions que Totò faisait subir aux « autorités » (politiques, militaires, religieuses) et à leurs tabous moraux et sociaux.

C'est pour ces mêmes raisons que Totò réapparaît comme le mythe collectif des années 70, dans une société dominée par le problème de l'insécurité la plus élémentaire, par une actualité nouvelle de l'« art de se débrouiller », par la présence aussi massive de ceux que l'on appelle aujourd'hui en Italie les « non-garantis » (jeunes et autres).

La petite bourgeoisie néo-réaliste avait écarté ce masque, le taxant de « qualunquisme ». Mais ce mot, dans les dictionnaires contemporains, a le sens d'une défiance par rapport aux institutions de l'État, aux partis, et sert encore aujourd'hui pour accuser ceux qui, de beaucoup de manières, du vote aux luttes sociales, continuent à se méfier d'un État toujours aussi corrompu et qui ne défend pas leurs intérêts. Le même mot aurait tout aussi bien servi pour le brave soldat Schweik de Hasek et de Brecht.

L'ambiguïté de Totò vient sûrement du peu de conscience théorique d'Antonio de Curtis sur tous les tous ces problèmes. Son idéologie est toute dans la célèbre devise : « Sommes-nous des hommes ou des caporaux ? ». Caporaux et non généraux. Mais la vitalité du masque réside dans le fait d'avoir aussi profondément rendu et aussi profondément interprété les racines *matérielles* de la souffrance et de la révolte, même si c'est d'une manière individualiste, des « hommes » dont il s'est fait, inconsciemment, le porte-voix.

Goffredo Fofi
(Texte traduit de l'italien
par Pierre Lespine)

LE RETOUR DE TOTÒ

Dans le cadre du travail qu'il poursuit depuis plusieurs années sur le « théâtre d'acteur », le Centre International de Dramaturgie, que je dirige, tente aujourd'hui auprès du public français une réhabilitation de l'acteur que les Italiens considèrent comme leur plus grand comique, Totò.

L'acteur-auteur, si on l'oppose justement à l'acteur-interprète dans la pratique du théâtre « littéraire », représente la permanence des traditions orales, vivifie la richesse des ressources linguistiques dialectales, illustre la variété des « petites formes » théâtrales, exprime les diversités des minorités culturelles en face de l'art officiel dominant.

A partir de février 1979, « Dramaturgie » présentera successivement trois longs-métrages : *Misère et Noblesse, San Giovanni decollato* et *Totò le Moko.* Ce cycle se poursuivra par la présentation dans le circuit commercial de l'Anthologie que nous avons réalisée avec Jean-Louis Comolli et présentée en avant-première au dernier Festival de Cinématographie de Paris à l'Empire.

Cette Anthologie rassemble les moments sans doute les plus inventifs de la carrière de Totò qui est présentée et commentée par Dario Fo que Jean-Louis Comolli a filmé à Rome en août dernier. On trouvera ici le texte que Valéria Tasca a composé à partir des interventions filmées de Dario Fo. Ce texte servira également de préface au livre que « Dramaturgie » fera prochainement paraître, sous la direction de Jean-Paul Manganaro, et qui sera constitué de l'ensemble des sketches théâtraux et cinématographiques de Totò. - José Guinot.



LE CORPS COMIQUE

PAR JEAN-PAUL MANGANARO

La vie de Totò nous est assez connue par toute une série de renseignements quotidiens ou hebdomadaires que les journaux ont livrés pendant au moins trente ans, par les divers travaux établis à partir de 1967, année de sa mort, par la biographie « objective », intimiste et touchante de sa compagne Franca Faldini (1). Son oeuvre nous est relatée par l'énorme documentation plus ou moins lisible que plus de cent films représentent, y compris le dernier : *Totò, une anthologie*, de Jean-Louis Comolli.

Échappant en quelque sorte à ce monument gigantesque, il existe un théâtre de Totò, dont on ne garde que quelques canevas à la fois précis et laconiques où il est difficile de replacer ou d'imaginer l'acteur, tant il devait y occuper d'espace. Cependant l'expérience théâtrale reste, à nos yeux, capitale dans l'expression et la formation de Totò, car c'est à partir de cet espace qu'est le théâtre de *varietà*, qu'il établira toutes les données particulières de son art comique. Sur le théâtre de *varietà*, ou plutôt l'*avanspettacolo*, on a très peu de documents : forme hyperpopulaire, presque vernaculaire, florissant surtout à Rome et à Naples, sa tradition est uniquement orale, prise en charge surtout par l'habileté de l'acteur et la mémoire du spectateur. Quant à Totò, les documents oraux, eux aussi, comme les canevas, répondent de façon évasive : les quelques personnes que l'on peut encore interroger à ce sujet attestent emphatiquement la grandeur d'un acteur déjà paré de l'auréole de la légende; mais il n'est guère de fidélité dans les récits particuliers, sauf l'abondance d'anecdotes qui donnent aux détails techniques la luminosité propre aux hagiographies et à travers laquelle on ne perçoit plus rien.

Pour reconstruire le cheminement théâtral de Totò, il faut donc voir les quelques films qui sont plus proches de son activité théâtrale, de 1937 à 1951, lorsque le cinéma ne l'a pas encore obligé à répéter et délayer à l'infini sa veine et ses signes comiques. Ces films, très peu nombreux, parviennent à éclairer et retracer les impulsions essentielles de son travail (2).

Il y a dans la vie de Totò un élément déterminant, cette célèbre cassure du nez : le hasard se glissant dans la vie bouscule les lieux communs. Il faudra, sans nier les premières déterminations, en créer d'autres : l'ovale parfait du visage où tous les points étaient immédiatement parallèles ou repérables, devient une inconnue à l'intérieur de laquelle il faudra recréer une symétrie des points géométriques, ou bien renoncer et se laisser aller plutôt à la perte de centralité, à l'asymétrie qui en résulte : le lieu où tout grimage est impossible se transforme alors en celui de toutes les grimaces possibles. Il suffit, pour s'en rendre compte, de voir les scènes de *San Giovanni Decollato*, où le personnage est présenté dans la dislocation de tout le visage, où même la langue, profondément sillonnée, ne ressemble point à celle des autres.

Ce passage s'accomplit certes avec quelques ressentiments de la part de l'adolescent : la grimace obligée, cette déformation – « smorfia » en italien – se fera payer, dans tous les sens du mot, elle sera le lieu d'une vengeance dont les pôles seront le public et son image publique. Elle sera aussi le lieu d'une transformation plus importante : du vouloir-vivre de l'histoire personnelle de l'enfant au vouloir-attaquer artistique de l'homme.

La scène de la rue et celle du théâtre : l'agressivité de Totò s'y déploie dans les deux cas. Enfant, il sera célèbre pour ses manies de curiosité et de mouchardise : en fait, il imite, mémorise, assimile des tics, des attitudes, des façons d'être ou de vouloir être, se rendant disponible à la possibilité de toutes les métamorphoses, se doublant d'une constante « artificielle » (artifex) et provocatrice qui excluera dès le départ toute nuance de naturalisme. Se glisser en un corps qui s'analyse et se dénoue mécaniquement dans une géométrie aux figures infinies mais dont la marque spécifique est l'agressivité, c'est aller au delà de l'« école de la rue » pour épouser déjà la spécialité expressive du marionnettisme à la Viviani et du « macchiettismo » (3) de Gustavo de Marco, son premier grand maître dont il a absorbé soir après soir les performances.

Reste encore le plus difficile à opérer pour la naissance réelle et la vérification de cet acteur, c'est-à-dire choisir l'espace scénique qu'il puisse remplir de la meilleure façon. Ce choix portera définitivement, en 1922, sur le théâtre d'*avanspettacolo* et de *varietà*, grâce aux offres du directeur de l'*Ambra-Jovinelli* à Rome. Le théâtre de *varietà* constitue la plus importante école d'acteurs: il suffit de penser aux grands comiques américains et aux italiens Petrolini et Totò et en quelque sorte aussi à Viviani et aux De Filippo. Malheureusement, une hiérarchie des types de spectacle a relégué le *varietà* dans les formes mineures et en a rendu impossible l'élaboration ou la mémoire historique, car

il était fondé sur le rapport immédiat direct et improvisé avec le public et ne sera récupéré que par l'avant-garde historique de Marinetti dans la formulation de son *Manifesto del teatro di varietà* (4). Il faut souligner que ce choix de Totò est d'abord le fruit d'un refus : refus de la scène élitaire, aristocratique, du théâtre d'auteur, fût-il dialectal ; après quelques essais au théâtre en 1928, où il joue dans la même année sept rôles différents de Eduardo Scarpetta, il abandonne tout souci dialectal, préférant à la proverbialité monolithique d'une langue qui se meurt sans héritage, la fécondité peut-être plus banale d'une langue jeune, l'italien, qui se laisse plus facilement forcer.

Sur la scène du théâtre l'agressivité de Totò s'exercera contre le public, entité elle-même agressive ; voire même contre le spectateur, ce miroir et élément moteur de l'acteur, car non seulement il est le lieu de vérification constante de mise en place ou en mouvement, mais aussi, et plus dangereusement, le lieu précaire du narcissisme propre à l'acteur dans lequel celui-ci peut sombrer s'il ne s'en sert pas uniquement comme possibilité de rebondissement, point fixe de réinvention, moment de stase précédant sa propre parodie. Ce public est une forteresse dont la force réside en ce qu'il a d'implacable et d'indéplaçable : ses propres inaliénables convictions sur le genre théâtral, la façon cruelle de vouloir s'amuser et rire, la conscience précise qu'il détient le pouvoir scénique et qu'il peut le faire basculer à tout moment ; public aussi violent que ses interprètes et ne laissant rien passer des faiblesses du spectacle et du comique qui lui font face.

Cette forteresse assise ne peut être vaincue par l'aventurier que devient l'acteur que s'il mise sur le hasard et la vitesse : le hasard offert par une défaillance quelconque du public et que l'acteur saisit immédiatement, et la vitesse de cette saisie, de cette prise en mot, en geste, en langage, permettant la révélation non seulement d'un jeu *inconscient*, mais vraiment *inconnu*, et la révélation d'une situation de pouvoir géométriquement renversée. Ainsi l'acteur, Totò, devient un risque : son agressivité latente et imprévisible réduit l'agressivité du spectateur en attention, en attente.

Il ne s'agit pas de séduire le spectateur : la séduction se fige en une logique et en une dialectique qui refusent nécessairement la violence et l'énergie du vouloir-attaquer. Il s'agit au contraire d'emporter la proie d'un coup sûr, de l'assiéger et d'être insidieux : il faut désordonner chez le spectateur, par la vitesse et la variation, le système de lenteur d'une imagination non dynamisée.

Un bel exemple de variation nous est donné par l'introduction du film de Jean-Louis Comolli, pris du final même d'un spectacle de *varietà* : de trois grandes cloches en scansion sortent des danseuses dont les robes fluctuantes imitent en musique le mouvement des cloches ; enfin apparaît Totò avec une clochette qu'il fait tinter et dont le son le ravit : la scène qui suit joue sur l'analyse de toute une série de variations à la fois vocales et musicales et chaque variation est modulée parallèlement par des mimiques ou grimaces expressives qui en soulignent en même temps l'attente, le plaisir, le dénouement et surtout la matérialité vivante. Le même procédé est utilisé pour la scène suivante où la variation s'applique à la danse sur la passerelle : elle débute par une marche funèbre et finit sur un carrousel triomphal au cours duquel Totò esquisse trois imitations : un « bersagliere », Napoléon et un général pompeux et « optimiste ». Rendons hommage à Mattoli, et surtout à Comolli d'avoir voulu commencer son film sur cette parade qui résume figurativement une grande partie des thèmes de variations de l'acteur comique : il faut y remarquer la liberté totale des rythmes, leur freinage et leur relance constante, non seulement sur des données musicales, mais surtout sur une constante variation des géométries faciales de l'acteur, qui soulignent son devenir inventif et mimique sans aucune trace de gratuité formelle, tout en gardant donc sa puissance instinctive.

Ce qu'il y a d'extraordinaire dans cette longue séquence, c'est d'arriver à exprimer le comique – en tant que synthèse de réflexes mimiques – uniquement à travers une complète syntaxe muette qui fait revivre la dynamique des gestes en la renfermant dans deux espaces géométriques complémentaires : la scène (dans son découpage précis qui intègre le spectateur-miroir) et le visage (ou le corps) comique qui décide, à travers une série de projections géométriques, du fonctionnement de cette machinerie. Un autre exemple qui illustre très bien cette complémentarité de projections géométriques spatiales me paraît être le moment où Totò joue le pantin-Pinocchio. On ne nous donne même pas à imaginer les fils qui, du plafond, pourraient tirer cette marionnette ; les fils n'existent vraiment pas : l'habileté acrobatique vient entièrement de l'acteur, ainsi que sa mobilité expressive : plus subtilement encore, c'est le spectateur lui-même qui tire les fils imaginaires qui permettent à cette mécanique de fonctionner parfaitement et ceci par un phénomène qui doit son résultat successivement à l'attention, à la suggestion, à la « sympathie ».

Une des manières d'être insidieux de Totò est illustrée par le sketch du majordome ou celui du wagon-lit. Dans le premier, à travers des gestes qui miment la banalité quotidienne de boire du café (dont le moment suffoquant est de boire du mauvais café), pendant la moitié de la scène on croit que Totò est le marquis auquel la boisson est destinée : en effet, le déshabillage successif rendra la vérité éclatante comme un rire, car il n'est que le majordome. Cette lourde tentative de description ne peut arriver à rendre compte à la fois du mordant et du rythme rapide de la scène, où triomphe le mécanisme insidieux du piège tendu au spectateur. Ces exemples illustrent bien la variation donnée par la constante plongée dans la banalité pour aboutir, à travers le spectateur, à l'originalité ; la banalité elle-même, qui fonde les bases de départ de tout discours, est immédiatement arrachée à la vie usuelle et se transforme sous nos yeux en quelque chose de poétiquement invivable, jamais observé chez les autres ou en soi, mais créé. Une excitation constante, non pas une consolation humaniste ou naturaliste.

Dans le sketch du wagon-lit, du film *Totò a Colori*, la façon d'être insidieux naît et se développe comme une obsession dont le travail est vif, rapide, bloqué : l'obsession mise en scène par Totò est violente car elle ne se refuse rien et ne se dérobe jamais. Elle ne fait jamais sa propre pédagogie ou son étymologie ou sa philologie, elle ne nous apprend rien du tout : simplement, elle vit dans son devenir formel spécifique, dans sa théâtralité, elle agit contre la réalité, elle viole et désordonne les codes qu'elle trouve sur son passage (et tout mouvement de recul n'est qu'une feinte), elle ne choisit pas en fonction d'un *savoir*-faire, mais d'un *vouloir*-faire.

Le comique verbal de Totò propulse inlassablement le corps comique : il cherche des points de connivence entre la langue culturellement collective et sa propre « ignorance intelligente » pour distordre le sens de cette langue, en raccourcir ou allonger les rythmes, les vitesses, les calculs, pour capter et faire jaillir de nouveaux sens. Comme celui qui chercherait, dans une poubelle, les connexions absurdes entre les déchets. La démence de ce discours tout dissocié, construit par métaphores et antithèses, soulignant la consonance ou la dissonance, se visse sur un



Totò et Anna Magnani

corps et un visage dont les variantes géométriques règlent et composent la métamorphose inlassable et dont la « spalla », l'aide essentielle, devient le spectateur au cours d'une relation éphémère et immédiatement fragile.

Les films gardent intacte la puissance d'un acteur dont on peut répertorier la citation perverse, l'ironie paranoïaque, le grotesque, la négation continue des distances, le bluff des jeux de miroir avec la caméra-spectateur. Ils gardent intacte surtout cette nouveauté issue d'une volonté : la stupéfiante géométrie du jeu théâtral, géométrie pure d'un corps qui décompose le mouvement non pour qu'il soit plus facile, mais pour y inscrire le jeu des vitesses harcelantes, données et reprises. Géométrie reliée à un expressionnisme particulier au théâtre italien, qui le rend immédiatement magistral et qui, lui permettant de dépasser les limites étroites de la tradition, le place au rang de comique moderne et international.

1. Franca Faldini e Goffredo Fofi, *Totò : l'Uomo e la Maschera*. Feltrinelli, Milano, 1977.

2. Parmi les films essentiels, citons : *Fermo con le mani* (1937), *Animali pazzi* (1939), *I Pompieri di Viggiù* et *Yvonne la Nuit* (1949), *Totò a colori* (1952). Cette liste est loin d'être exhaustive.

3. Le mot est mal traduit en français par « chansonnier ». Il faudrait, en France, songer à Maillol ou à Dranem, ou à Raimu ou Fernandel.

4. Cf. Franca Angellini, *Il Teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, in Letteratura italiana Laterza, n° 60, Bari.

ENTRETIENS

1
AVEC AGE (AGENORE INCROCCI)

Cahiers. *Dans quelles circonstances avez-vous commencé à travailler avec Totò?*

Age. J'ai écrit mon premier scénario avec Steno pour *I due Orfanelli*, de Mattoli. Ensuite j'ai fait, cette fois avec Scarpelli, *Totò Cerca Casa, Totò le Moko, Totò Cerca Moglie*, puis bien d'autres. Pour vous donner une petite idée des conditions de travail de l'époque, je peux vous dire que le scénario de *Totò Cerca Moglie* fut écrit en douze jours, ce qui n'avait alors rien d'exceptionnel; aujourd'hui nous prenons un an. Le film fut réalisé par Carlo Ludovico Bragaglia, alors que Totò était en tournée théâtrale. L'équipe technique suivait donc la revue de ville en ville, profitant de toutes les circonstances favorables pour tourner une scène, tantôt à Milan, tantôt à Florence. Bragaglia était l'un de ces réalisateurs que l'on surnommait « garibaldien ». Son but était de ne pas perdre de temps. Un jour, il nous a suffoqués, lorsqu'il nous a déclaré : « Ce film, je l'ai fait un peu à la va-vite. » Il les a tous faits comme ça ! Comme lui, Mattoli avait, dans son travail, cette règle d'or : il plaçait la caméra et disait aux acteurs : « C'est bien simple, celui qui est dans le champ, il y est, celui qui n'y est pas, il l'a dans le cul ! ». En effet, dans certains plans de ses films, il est possible de voir que, en dehors de Totò qui naturellement occupe le centre du cadre, les autres font des efforts désespérés pour rester dans le champ. L'important, pour Mattoli, était d'aller de l'avant, de faire des films.

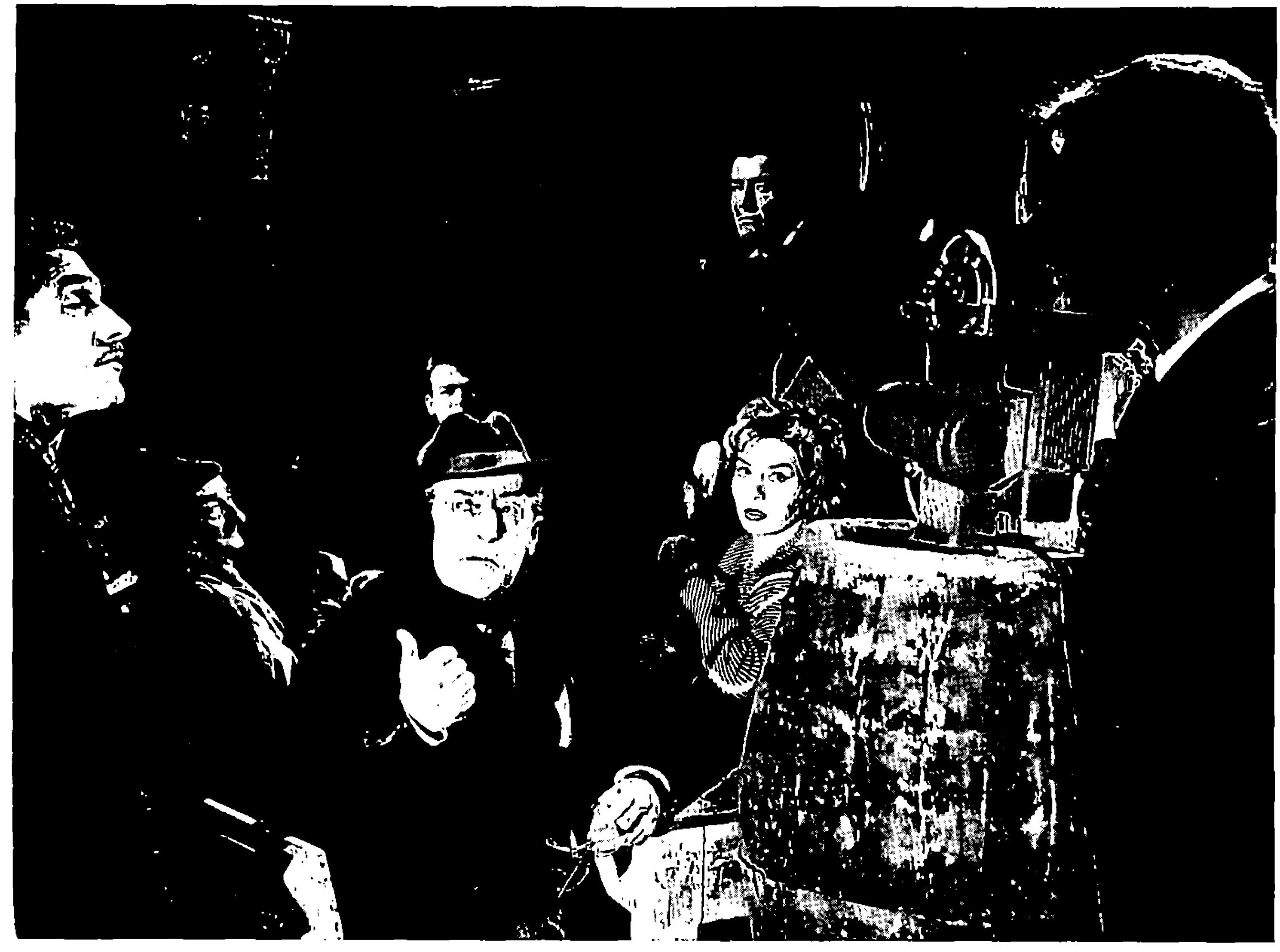
C'était encore une époque héroïque où l'on ne se souciait pas d'esthétique. Il s'agissait avant tout de gagner de l'argent, ce qui n'a jamais empêché de faire de bonnes choses. Et dans cette ambiance s'est organisé le travail en équipe. Nous autres, scénaristes, travaillions essentiellement dans les journaux humoristiques et à la radio. Il s'agit d'un milieu où tout se fait au dernier moment, sur la dernière nouvelle qui tombe. Alors nous avons pris l'habitude de nous concerter sur chaque réplique : l'un proposait son texte et l'on faisait un tour de table : « Qu'en penses-tu? C'est bien, mais j'ajouterai cette petite chose... et l'on pourrait raccourcir comme ceci... etc ». Ainsi pouvait-on travailler très vite et beaucoup. Non pas qu'il ne soit pas possible d'écrire, tout seul, un scénario en quinze jours, mais on risque de n'avoir fait qu'une idiotie. Travailler à deux ou trois, parfois même avec le réalisateur pour donner un coup de main, permet de se sentir plus sûr de ce qu'on fait car la critique est immédiate.

C'était malgré tout des scénarios fabriqués à grands coups de marteau. L'objectif : faire rire, remplir les salles et donc lutter contre notre grand concurrent : le cinéma américain. Pensez donc : d'un coup, après des années de jeûne, nous arrivaient les Gary Cooper, les Clark Gable, les Greta Garbo... etc. Alors, que pouvions nous opposer à cette invasion si ce n'est une certaine rapidité et... Totò. Donc, dans ce secteur bien déterminé, le film comique, nous faisions notre possible, tandis que nos réalisateurs les plus importants se consacraient à développer le grand courant néo-réaliste dont nous nous considérions un peu comme les fils. Dès nos premiers films, nous avons essayé d'introduire des éléments d'actualité. *Totò Cerca Casa* s'inscrit déjà dans cette veine réaliste, car le grand problème de l'époque c'était le logement.

Après cette période d'apprentissage, la seconde étape fut *I Soliti Ignoti (Le Pigeon)*. Totò avait évolué; son rapport au cinéma était différent, plus mûr. Il avait désormais le souci de créer un personnage qui, de fait, est resté fameux dans le monde entier : le professionnel du coffre-fort.

Cahiers. *Il a été dit que quelquefois Totò avait participé à l'écriture du scénario...*

Age. En ce qui nous concerne, je peux vous dire que je n'ai jamais vu Totò dans la même pièce qu'un scénariste. Au mieux, il a pu nous arriver - cela fait partie des trucs pour obtenir l'approbation des acteurs - d'aller lui raconter ce que nous étions en train de faire. Alors, en faisant semblant d'en savoir beaucoup plus que ce qui était déjà réellement fait, nous racontions deux ou trois petites scènes qui servaient de point d'appui. Nous lui demandions ce qu'il en pensait, comment il voyait la situation et c'est lui-même qui développait la scène. D'après moi, Totò ne lisait que très rarement le scénario. Lorsqu'on tournait une scène, il était évident qu'il ne savait absolument pas ce qui était arrivé avant et ce qui devait suivre. Nous nous bornions pour chaque scène à lui indiquer quelles étaient les répliques. Le plus étonnant, c'est qu'au moment même où il commençait à jouer, il trouvait exactement le ton juste de la



I Soliti Ignoti (*Le Pigeon*, de Mario Monicelli. Scénario : Age et Scarpelli).

situation sans même savoir si le personnage venait de risquer la mort ou bien s'il était poursuivi par un adversaire. A ce propos, il courait très lentement, ce qui obligeait les autres acteurs à courir lentement aussi et il était absolument nécessaire de placer une table autour de laquelle on pouvait faire des tours et donner l'illusion qu'il maintenait une certaine distance. Cela faisait partie de ces faiblesses où il pouvait même, à l'occasion, trouver matière à un gag. Par la suite, quand il eut acquis une certaine estime pour nous, cela le tranquillisait de savoir que le scénario avait été écrit par nous. Au total, en dehors de quelques ajouts et de quelques improvisations, il respectait ce que nous avions écrit.

Cahiers. *En écrivant le scénario, pensiez-vous aux possibilités de Totò?*

Age. Nous le connaissions depuis notre enfance en tant que spectateurs; nous connaissions toutes ses possibilités, toutes ses attitudes; nous connaissions ses tics de langage, ses intonations, sa façon de détruire certaines expressions. Il avait l'habitude de mettre en morceaux les lieux communs, les phrases toutes faites, les grands mots savants. Il les utilisait à contresens, hors de propos, les estropiait de telle façon que par la suite il devenait impossible de les réutiliser sérieusement. Ce travail sur le langage était à l'époque totalement original et nous a appris bien des choses que nous avons utilisées par la suite aussi bien pour lui que pour d'autres acteurs.

Une des grandes qualités de Totò était son sens des temps : il sentait le rythme de la scène comme s'il s'était agi de musique; il savait par intuition combien de temps il lui fallait rester silencieux, puis à quel moment regarder son adversaire et enfin l'instant où il se retournait vers sa « spalla » pour lui dire : « Et celui-là, qui est-ce? Qu'est-ce qu'il nous veut? » Tout cela, il l'avait appris au théâtre, au contact avec le public comme tous les acteurs de cette époque qui n'ont commencé que très tard à faire du cinéma. Totò préférait bien sûr travailler au théâtre, parce qu'avec le public il était sûr de ne pas se tromper, garantie que la caméra ne lui a évidemment jamais donnée. C'est pourquoi Totò était très attentif aux réactions de l'équipe technique : si lors de la première prise il avait entendu rire un machiniste sur une certaine réplique, lors de la seconde prise, il se donnait à fond sur ce point précis.

Totò nous a fait part de ses difficultés avec la question de la traduction : il avait été très amusé mais aussi un peu navré lorsqu'il s'était aperçu qu'en France, on l'avait doublé avec l'accent marseillais et que les jeux de mots étaient traduits de façon tellement idiote qu'ils devenaient incompréhensibles. Du

coup, il s'était persuadé que ses films n'étaient pas exportables, à moins qu'ils ne se limitent à un jeu fondé sur le mime, sur les seules expressions du visage. Car Totò pouvait aussi bien être un grand acteur dramatique, prendre les attitudes les plus sérieuses, les plus douloureuses... et on y croyait. Il était le seul à ne pas y croire et à peine avait-il produit cet effet pathétique qu'il le cassait d'une grimace ou d'une boutade.

Cahiers. *Au tournage, Totò pensait-il à l'objectif, au metteur en scène ou bien à un éventuel spectateur?*

Age. Toujours au public, pour lequel, en raison de ses origines, il avait un véritable culte. Il pensait que s'il était parvenu à manger durant toutes ces années, c'était parce que ses grimaces, ses mouvements de la tête et du corps, ses jeux de mots à la napolitaine avaient trouvé un public favorable et que, par conséquent, il n'y avait aucune raison de supprimer tout cela, et de cesser, du même coup, d'être Totò. Néanmoins, il était parfaitement capable de trouver le ton juste pour n'importe quel personnage : aussi bien un avare qu'un explorateur français ou un majordome anglais, types qu'il ne connaissait pas, qu'il n'avait jamais vus mais qu'il trouvait, d'instinct, plus vrais et plus précis que tout ce que vous auriez pu imaginer. Comment avait-il acquis cette extraordinaire sensibilité, nous nous le sommes souvent demandé, en vain. D'autant que, de sa part, nous n'avons jamais obtenu que des réponses évasives.

Il se souciait également d'améliorer la qualité de ce qu'il faisait au cinéma, ce qui s'accompagnait chez lui d'étranges faiblesses de jugement sur la forme. Pendant quelques mois, il s'était entiché d'un metteur en scène parce qu'il faisait des travellings, ce qui constituait à ses yeux un bond qualitatif considérable par rapport aux plans fixes de Mattoli. Évidemment, mieux valait Mattoli, qui avait présent à l'esprit Totò, que l'autre qui se souciait de ses travellings et pas de Totò, ni de la justification de son travelling par rapport à ce que faisait Totò.

Pour en revenir à la sous-utilisation dont Totò aurait été la victime, je suis bien d'accord pour dire qu'on aurait pu faire et bien plus et bien mieux; mais je ne partage pas l'opinion de tous ceux qui aujourd'hui viennent dire que Totò n'a jamais trouvé « son » metteur en scène. Depuis que l'on a cessé de dire que Totò n'était qu'un histrion de seconde classe, ce sont ses metteurs en scène que l'on regarde comme des moins que rien. Il est faux que Pasolini ait utilisé Totò de façon totalement différente de ce qu'il avait l'habitude de faire : le contexte était complètement différent; Pasolini était reconnu comme auteur. Mais chaque fois que l'occasion s'est présentée de travailler plus en profondeur, d'enrichir son jeu en le variant, Totò l'a fait.

Cahiers. *En regardant les films de Totò, nous avons eu assez fréquemment l'impression d'improvisations de dernière minute au niveau du scénario. Étiez-vous présents sur le plateau et interveniez-vous en cours de tournage?*

Age. En règle générale jamais, à moins d'une demande très précise de la part du metteur en scène lorsqu'une difficulté surgissait. Aujourd'hui encore, cela ne se produit qu'en de rares occasions. Nous intervenons par contre de plus en plus souvent au niveau du montage. Bien souvent, le film étant trop long, il faut procéder à des coupes, et un metteur en scène qui respecte et son travail et le nôtre fait appel à nous pour effectuer les transformations nécessaires, d'un commun accord. Maintenant, il a pu se produire que l'on nous appelle en cours de tournage pour des raisons parfaitement sordides : après une dispute, tel acteur s'en est allé et nous devons changer ses répliques parce que le nouvel engagé ne peut plus faire les mêmes choses avec Totò. Alors, dans la loge, nous écrivions deux ou trois pages de dialogues pour raccomoder la situation; nous les faisions voir à Totò et puis on continuait. Cette impression d'improvisation vient essentiellement des conditions de travail, de la nécessité de faire au plus vite, avec un producteur sur le dos. Bien entendu, il faut ajouter la part propre à Totò : à certains moments il se lançait dans de folles improvisations, multipliait les gestes, les grimaces, dépassait le cadre de la scène telle que nous l'avions prévue. Mais personne n'aurait songé à l'arrêter, même si ce qu'il faisait n'entrait pas dans la logique de la fiction. Certaines fois, il demandait au metteur en scène de pouvoir ajouter certains éléments; ce n'était peut-être pas exactement ce qui convenait mais après tout, c'était Totò...

Cahiers. *Faisait-il appel à la tradition théâtrale napolitaine pour jouer les personnages qu'on lui proposait au cinéma?*

Age. Totò possédait à fond la tradition du théâtre napolitain. Il en avait compris l'importance et connaissait par cœur une foule de textes, canevas, personnages, types de comportements issus de siècles de tradition de représentation populaire. Cela et l'expérience irremplaçable de ses contacts avec le public suppléait à son manque de culture littéraire classique. En outre, il observait le monde extérieur avec énormément d'attention, non qu'il y passât des heures, ce que fait un Gassmann par exemple, mais il lui suffisait d'une minute pour recueillir et comprendre l'importance de ce qu'il voyait. En fait, il vivait très retiré, était peu soucieux de se déplacer et de se montrer.

Cahiers. *Totò a détruit le langage, il s'acharne sur certains mots, y compris les plus simples, ce qui a pour effet d'annuler complètement le rapport à son interlocuteur...*

Age. D'un côté, en tant que napolitain, il avait une extrême défiance vis-à-vis des mots compliqués et prétentieux, immédiatement perçus de sa part comme appareils de pouvoir à travers lesquels nos hommes politiques ou nos intellectuels exercent cette espèce de terrorisme qui vise à soumettre complètement leur auditoire. D'instinct, Totò résistait à ce langage et cherchait à le désacraliser en le retournant contre lui-même. Pour ce qui est des mots très simples de la vie quotidienne, comme de dire bonjour, il s'agit là d'un travail proprement théâtral qui consiste à indiquer au spectateur dans quel rapport on se trouve vis-à-vis de tel personnage en fonction de la façon dont on le salue et naturellement, il y a cent modes différents de dire bonjour.

Cahiers. *Le nom de l'autre fait également l'objet d'une destruction systématique.*

Age. Vous touchez là à un sujet qui me tient très à cœur. Le scénario de la *Banda degli Onesti* se fonde en grande partie sur la répétition à chaque fois erronée du nom de Lo Turco. J'en avais déjà écrit un certain nombre, mais Totò, une fois lancé, a réussi à démultiplier à l'infini les erreurs possibles sur ce nom. Cela vient de la *commedia dell'arte*, où se tromper sur le nom de l'autre signifie sa dépréciation. Aussi, lorsque c'est systématique, cela prend un sens violent. Totò jouait de ce genre d'effets avec le public : dans une de ses revues, un personnage s'appelait « Spaghetti » et naturellement Totò changeait à chaque fois le nom de la pâte, en complicité avec le public.

Un autre mode de destruction consistait à refuser de croire à la profession de l'autre. Dans une revue de Galdieri, Totò refusait d'admettre que l'un des personnages était avocat. Cela donnait à peu près ces répliques : « Alors vous êtes vraiment avocat ? Mais vous avez un diplôme? Vous plaidez? Mais où donc? Devant un vrai tribunal?... » etc.

Ainsi s'exprime la haine pour les personnages importants qui cherchent à en imposer à travers leurs fonctions et leur pouvoir. Comme nous connaissions bien ce genre de comportement théâtral chez Totò, nous en faisions une des matrices de notre travail.

Cahiers. *Si Totò et Peppino jouaient ensemble, cela supposait-il de votre part un travail particulier?*

Age. Tous deux avaient de grandes affinités et se respectaient, en sorte que chacun jouait son rôle sans chercher à dévorer l'autre. Avec d'autres, cela n'allait pas aussi facilement. Par exemple, Fabrizi, dans *Guardie e Ladri* a dû se défendre avec acharnement car Totò n'était pas du genre à faire de cadeaux. Entre tous les acteurs, mais peut-être plus particulièrement les napolitains, il existe une véritable tradition de lutte : c'est à qui volera à l'autre le bénéfice d'une boutade qui fait mouche auprès du public ; ou encore à qui passera le premier sur la « passerella ».

Cahiers. *On a l'impression que, quel que soit le point de vue, tout semble permis au théâtre, alors qu'au cinéma les interdits pèsent beaucoup plus lourd. Vous étiez au courant des difficultés du film de Monicelli* Totò e Carolina *avec la censure?*

Age. L'affaire *Totò e Carolina* me semble exemplaire de ce que fut une certaine époque, en Italie. Ce n'était ni un film révolutionnaire, ni même quelque peu agressif. Selon moi, la raison principale tient à ce que Totò jouait le personnage d'un policier. Si n'importe quel autre acteur avait tenu ce rôle, il ne serait sans doute rien arrivé. Mais l'on a eu peur du risque que pouvait courir l'ordre public dès l'instant que Totò l'incarnait. Alors, le ministre de l'intérieur de l'époque, Scelba - pour vous donner une petite idée, c'est lui qui a créé la « celere » - donc ce Scelba a cherché tous les prétextes imaginables pour censurer le film. Tantôt parce que l'on y entendait « Bandiera rossa », tantôt parce qu'un prêtre faisait rire... etc. Mais la seule raison profonde était la peur des effets que pouvait produire Toto.

Cahiers. *Un an plus tard, vous avez écrit le scénario de la* Banda degli Onesti *où, à travers un Totò honnête et très respectueux de l'ordre établi, passe un certain nombre de discours critiques, en particulier l'apologue des tasses et du sucre qui prend en compte, de façon très didactique, le mécanisme de l'exploitation capitaliste...*

Age. Parfois il est possible d'expliquer l'origine de ce genre de trouvailles, parce qu'au départ il y a eu une anecdote, un fait divers; parfois, et c'est le cas, cela vient au moment même où l'on construit le scénario, sans pouvoir dire comment. En écrivant la *Banda degli Onesti,* notre intention était toujours de faire rire mais en y mettant plus de profondeur, certaines intentions bien précises et, déjà, Totò était devenu plus humain; c'était un personnage déterminé précisément par une situation sociale, un certain type de misère et de frustration. Toutefois, en y repensant bien, je crois qu'il a toujours su, quel que fût son rôle, conserver une très grande dignité, voire même de la distinction. Il a pu jouer des personnages cruels, méchants, ne pas hésiter à échapper à une situation pénible en la faisant subir au voisin, mais jamais il n'est tombé dans la vulgarité ou l'abjection.

(Ainsi se terminait notre premier entretien avec Age. Ce jour-là, Furio Scarpelli étant en voyage, il n'avait pu se joindre à nous et sans doute ressentait-il comme dissonant ce silence exceptionnel dans la véritable symphonie qu'avec Age, il compose maintenant depuis plus de trente ans. Aussi eut-il l'aimable souci de nous faire part de quelques réflexions sur Totò, lorsque nous l'avons revu quelques semaines plus tard, avec Age, pour, cette fois, un entretien sur le travail de scénariste. Voici donc cet addendum.)

Furio Scarpelli. Comme Age a dû vous le dire, Totò vivait coupé du monde. Il ne voyait personne car la journée il dormait, sortait à peine, une ou deux heures le soir. Comment ce sédentaire a-t-il pu acquérir une sensibilité telle que nous avions l'impression qu'il connaissait tout, avait déjà tout observé? Comment et surtout *d'où* cela lui venait-il?

Cahiers. *On peut se demander si, en multipliant systématiquement les jeux de langage, on ne finit pas par trouver, structurellement, le mode d'expression des uns et des autres.*

Scarpelli. Dans certains cas, c'est sûrement vrai. Mais il faut également tenir compte de la composante infantile. Totò, à part les dons qui faisaient de lui un comédien extraordinaire, avait ce trait propre au génie qu'on peut appeler infantilisme. Chez Mozart ou Einstein vous retrouverez ce goût de faire des choses infantiles qui peut paraître idiot, faire des grimaces, des jeux de mots enfantins. En fait cela consiste à parodier le comportement des enfants. Cette composante est donc à la fois d'ordre métaphysique et non réaliste; cela sans doute, nous n'avons pas su en tenir compte chez Totò. Il avait en effet une façon étrange de donner l'impression de ne pas réellement participer à l'histoire que nous avions écrite pour lui et qu'il devait jouer. J'irai même jusqu'à dire qu'il s'y opposait. Si, par exemple, il était écrit dans le scénario qu'il devait avoir peur en face d'un ennemi, eh bien, il ne participait pas à la scène. Il savait que son aversaire n'était pas de ceux devant qui il devait avoir peur et donc il ne jouait pas vraiment la peur; ce qui fait que la scène exposait son propre contraire.

S'il devait s'échapper, il courait tellement lentement que celui qui le poursuivait était obligé de ralentir, et là encore la scène prenait une dimension métaphysique.

Dans *I Soliti Ignoti,* il a ajouté une composante que nous n'avions absolument pas prévue : à aucun moment il ne prend au sérieux les autres personnages, ses complices; il ne croit pas qu'ils soient capables de réussir leur coup. Il fait voir qu'il a prévu que nécessairement tout ira de travers et il en avertit le spectateur. On peut donc dire qu'en général l'acteur Totò critique le personnage qu'il interprète, comme si ce personnage le dégoûtait. Par rapport à la fiction cinématographique, je crois que c'était là une attitude révolutionnaire. Consciemment ou non, les jeunes qui aujourd'hui font le succès de Totò ont compris qu'il était en contradiction avec tous les personnages du film et même au delà du film, c'est-à-dire opposé au metteur en scène, au scénariste... un fou contre tout le monde.



Totò dans son premier film, *Fermo con le Mani*, de Gero Zambuto (1937).

2
AVEC STENO (STEFANO VANZINA)

Cahiers. *Nous aimerions évoquer les conditions dans lesquelles vous travailliez dans l'immédiat après-guerre. Vous avez d'abord été scénariste, puis vous avez beaucoup tourné avec Mattoli, principalement des films populaires comme* I due Orfanelli*(Les Deux orphelins)...*

Steno. A cette époque, le film comique était considéré comme un bien de consommation. On ne prenait pas pour point de départ des sujets originaux, mais on se laissait guider par la popularité d'un acteur, d'un thème, ou bien encore on se soumettait à certaines contingences propres au cinéma. La création des *Due Orfanelli*, par exemple, a pour origine un premier film qu'avait fait Mattoli d'après un feuilleton de Ponson du Terrail, *Le Fiacre numéro 13*. Comme on avait construit des décors d'époque, moi et Age – il travaillait encore seul, Scarpelli n'est arrivé que plus tard – avons eu l'idée d'écrire une sorte de parodie du célèbre feuilleton français : *Les Deux orphelines*.

Mes premières expériences de cinéma comique remontent à l'avant-guerre, sous le fascisme, quand je travaillais pour le journal humoristique « Marco-Aurelio ». C'est là que tout le monde a débuté, même Fellini que j'ai moi-même fait entrer. Mattoli, qui était déjà devenu un personnage important du cinéma, eut l'idée de faire appel à des journalistes humoristiques, comme gagmen. Il avait commencé à faire un film, *Imputato, alzatevi*, qui se déroulait à Paris. Pour vous donner une idée de l'époque, dans ce film il y avait une séquence avec un tribunal un peu bizarre, un peu ridicule, et dès que la censure fasciste trouvait quelque chose de ce genre, cela lui paraissait dangereux ; il ne fallait donc pas que ça se passe en Italie ; alors on transposait l'histoire à Paris. Le scénario avait été écrit par Vittorio Metz et nous y avons participé en tant que « gagmen ». A partir de là, j'ai commencé à faire pour Macario une série de films comiques un peu surréels. Ce n'est que par la suite que Totò fut utilisé dans cette veine avec *I due Orfanelli* et *Fifa e Arena*. Dans ce genre de film, Totò était encore utilisé de façon très mécanique ; nous ne cherchions pas à le faire jouer comme un acteur réaliste. Ce n'est que plus tard que nous avons fait un effort pour en faire un personnage plus humain, adapté aux situations du scénario. Je sais que Monicelli soutient que ce fut une erreur de notre part de vouloir l'humaniser, que Totò était un pantin et devait être utilisé dans ce sens. Pour ma part je ne le crois pas.

Cahiers. *En quoi consistait au juste ce travail de « gagman » ?*

Steno. Le travail se faisait sérieusement. Nous avions de longues réunions pour mettre au point chaque gag, pour lesquelles nous étions parfois dix à quinze. Ce serait impensable aujourd'hui. Au début, pour trouver une idée de scénario, nous pensions avant tout à l'acteur. Ce n'est qu'un peu plus tard que nous avons cherché à mettre au point de véritables sujets.

Cahiers. *Pouvez-vous nous dire plus précisément ce que vous entendez par « jeu mécanique » de Totò ?*

Steno. Totò avait son propre répertoire de dialogues de théâtre ou de revue, *Siamo Uomini o Caporali* ou *A Prescindere*. D'autre part, il avait sa propre façon d'utiliser son corps. Alors, nos premiers scénarios ont intégré les sketches qu'il avait l'habitude de faire et se sont adaptés à ses possibilités d'acteur. Néanmoins, nous apportions au film un certain soin. Nous allions voir Totò pour lui raconter l'histoire, voir si elle lui plaisait ; mais il avait tendance à les critiquer parce que il n'avait pas conscience des possibilités du cinéma et qu'il cherchait à reproduire le même jeu mécanique qu'il avait au théâtre. Il ne comprenait pas qu'au cinéma il est toujours possible de faire des trucages : il nous proposait de faire des mouvements très compliqués et très mécaniques qui n'étaient pas nécessaires. Pour cette raison, au début, les metteurs en scènes regardaient Totò avec une certaine méfiance, mais par la suite il a humanisé son personnage et les résultats ont été assez satisfaisants. Avec Totò il fallait toujours faire des plans très longs parce qu'il avait besoin de s'échauffer. Un acteur de sa trempe ne supporte pas les arrêts trop fréquents car il n'a pas le temps de se lancer. Malheureusement, ça ne plaisait pas tellement aux metteurs en scène qui pour la plupart souhaitaient faire un cinéma très découpé, avec des plans variés, des travellings etc. Ce n'est que progressivement que nous avons compris que c'était une façon de faire complètement erronée avec Totò. Quelqu'un comme Mattoli avait très bien compris qu'il fallait suivre l'acteur et ne pas hésiter à maintenir la caméra fixe. Cela créa une sorte de maniérisme qui eut beaucoup de succès auprès du public mais qui fut considéré par la critique comme un style grossier et méprisable. Ensuite, dans *Guardie e Ladri*, nous avons commencé à faire des scènes plus « cinématographiques », comme la scène de la poursuite.

Une autre difficulté venait des répétitions. Totò avait la plupart du temps une « spalla ». Nous devions préparer ensemble les répliques, trouver les temps, mettre au point les jeux de mots. Nous passions donc au moins deux heures à répéter dans la loge avant d'aller tourner, car finalement c'était à ce moment-là que nous décidions du plan à tourner. C'était plutôt fatiguant parce que Totò et sa « spalla » avaient toujours tendance à allonger démesurément la scène et nous devions chercher une voie de compromis entre ce qu'ils faisaient et les nécessités du film. Il ne fallait pas trop les brimer parce qu'ils étaient capables de rendre intéressantes et vraiment belles des situations faibles et parfois même stupides.

Cahiers. *Est-ce que vous faisiez de nombreuses répétitions sur le plateau même ?*

Steno. Très peu. Tout se passait dans la loge. Pour vous donner un exemple, j'ai fait avec Totò et Peppino le film *Il Letto a tre Piazze*. Totò jouait le rôle d'un prisonnier qui, de Russie, rentre chez lui. Quand il arrive, il trouve sa femme mariée avec un autre ; il passe la nuit chez lui mais par peur et par jalousie réciproque les deux hommes décident de passer la nuit dans le même lit. Totò était habillé en captif sibérien, entouré d'énor-



Aldo Fabrizi et Totò dans *Guardie e Ladri*, de Steno et Mario Monicelli (1951).

mes couvertures de chiffons, etc. Il inventait lui-même ses costumes, choisissait ses perruques, tout ce qu'il devait utiliser, avec une sûreté extraordinaire; sans jamais se tromper là-dessus. Donc, moi, j'ai placé ma caméra devant le lit, bien en face. Totò commence donc à se déplacer et je panoramique, ce qui était prévu dans le script car il devait aller chercher un portrait de Staline et dire : « C'est devenu une habitude, je ne peux pas m'endormir sans Staline ». Une fois terminée la série de répliques prévues, je vois Totò se lever à nouveau et commencer à marcher tout seul et, bien qu'en principe il n'ait eu plus rien à dire, je décide de ne pas couper. Alors Peppino lui demande pourquoi il marche comme ça et Totò répond : « Ça me fait du bien de marcher parce que la nuit je suis nerveux ». Il continue à marcher, regarde vers le lit et alors on commence à comprendre qu'on a affaire à un homme qui n'a pas eu de femme depuis dix ans. Finalement, il s'arrête et dit à Peppino : « Décidément plus je la regarde et plus elle me plaît. »

Cahiers. *Cela supposait donc des longueurs de pellicule plutôt importantes ?*

Steno. Bien sûr, mais c'était compensé par le fait qu'avec Totò on ne perdait pas de temps. Il était capable d'aller de l'avant, d'improviser et il nous aidait par son intelligence du jeu même s'il ne comprenait rien aux questions de mise en scène.

Cahiers. *Lorsqu'un acteur improvise de cette façon, comment le metteur en scène peut-il résoudre les problèmes de caméra ?*

Steno. Nous faisions des plans généraux et quelques gros plans destinés à être montés. Mais finalement c'était toujours les plans généraux qui étaient utilisés. Peut-être parce que Monicelli, moi-même et tout un groupe de metteurs en scène italiens, avons commencé comme scénaristes, nous avons d'abord pensé les films sur le papier. Quand nous écrivions les scénarios nous n'écrivions jamais : gros plan, plan général, etc., sauf si, pour des raisons dramatiques, un objet devait être détaché. Donc quand nous tournions, selon le décor que nous avions choisi nous passions presqu'instinctivement d'un gros plan à un plan général en fonction des exigences du gag et de la scène. Nous tournions exclusivement ce qui était nécessaire, contrairement aux américains qui, comme vous savez, tournent toute la scène en plan général, puis passent au plan moyen, puis au gros plan etc. C'est pour cela que je considère comme indispensable que le metteur en scène d'une comédie travaille en collaboration avec le scénariste.

Cahiers. *Le scénariste était donc présent sur le plateau quand on tournait ?*

Steno. Quand nous avions écrit le scénario,nous étions présents. C'est tellement vrai que lorsque j'ai travaillé comme scénariste avec Mattoli, je lui servais en même temps d'assistant pour la mise en scène. Ainsi on pouvait modifier les scènes au fur et à mesure. Evidemment, si aujourd'hui je fais un film dont Age et Scarpelli ont écrit le scénario, il n'est pas nécessaire qu'ils soient présents parce qu'ils savent parfaitement comment je tourne.

Cahiers. *Dans ces conditions, vous n'avez pas eu de problèmes pour passer du métier de scénariste à celui de metteur en scène ?*

Steno. Aucun. Cela s'est fait tout naturellement. Les scénaristes – parce qu'en Italie les producteurs n'ont jamais eu de considération pour eux – ont facilement tendance à passer à la mise en scène. Il n'y a pas eu chez nous de correspondance entre le théâtre et le cinéma comme ce fut le cas en France pour Guitry et Pagnol.

Cahiers. *Pensez-vous avoir subi l'influence de ce cinéma américain auquel vous avez fait référence ?*

Steno. Très peu, car notre critique italienne, qui a toujours été de gauche, pour des raisons politiques a réfusé le cinéma américain, qui est pourtant un des plus anticonformistes. Le cinéma italien a suivi sa propre évolution : après la guerre il y avait d'un côté des films comiques et de l'autre les films dramatiques du néo-réalisme. Et peu à peu, le caractère dramatique a contaminé les films comiques; alors, progressivement,s'est effectuée cette fusion qu'on a appelée « comédie à l'italienne » que vous découvrez en France depuis quelques années mais dont nous sommes un peu fatigués. Aujourd'hui, aussi bien les réalisateurs que les scénaristes disent les mêmes choses, dans le même style. La comédie à l'italienne commence à sentir le réchauffé.

Cahiers. *Totò, dans ses films, met en oeuvre tout son corps pour produire le comique. Ce travail, on aurait bien de la peine à le retrouver aujourd'hui. Voyez-vous une raison à cela ?*

Steno. Son physique était proprement napolitain. Sa technique de la désarticulation lui venait de De Marco qui, lui même, avait mis au point ces attitudes à travers des siècles de tradition populaire, de pauvreté et de faim. De tels acteurs venaient des places publiques où ils faisaient les saltimbanques. Puis nos grands acteurs comiques de l'après-guerre avaient été formés à l'école du *varietà* qui aujourd'hui a disparu. Les jeunes viennent du cabaret qui est une école plus froide; le contact avec le public y est moins intense. J'ai travaillé récemment avec Renato Bosetto qui est excellent mais qui ne bouge pas; son comique vient entièrement de l'effet de ses dialogues. Je crois que l'usage du corps est cependant nécessaire au comique, faute de quoi il devient complètement cérébral.

Cahiers. *Vous avez travaillé pendant environ 25 ans avec Totò, vous deviez donc bien le connaître...*

Steno. J'ai commencé à écrire pour lui en 1942, mais en fait je l'avais vu bien avant, au théâtre, quand j'étais enfant. Je devais avoir neuf ou dix ans, lorsque, passant par Milan en compagnie de ma mère pour aller en vacances, nous sommes allés voir Totò au *varietà*. Dans un des ses sketches, il portait autour de la taille une ample crinoline et à un certain moment il la resserrait d'un seul coup et ça devenait une sorte de phallus. Ce fut un effet épouvantable, pensez, j'étais avec ma mère ! Quand



Totò Sceicco, de Mario Mattoli (1950).

on parle aujourd'hui de pornographie, il faudrait se souvenir que les revues de cette époque, c'était quelque chose ! Vers 1925, on ne pouvait pas emmener une dame voir un spectacle de Petrolini.

Petit à petit, entre Totò et moi, s'était créée une profonde sympathie. Il avait fini par se fâcher avec Mattoli qui était un peu rude, de caractère assez peu peu patient et qui surtout, un jour, au lieu de l'appeler Prince l'avait appelé Machin. Notre amitié s'est prolongée aussi parce qu'avec moi il a eu des succès au cinéma. Assez froid de caractère, il était peu démonstratif. Je me souviens pourtant d'une situation qui ma frappé. En 1953, nous tournions *L'Uomo, la Bestia e la Virtù*, d'après une comédie de Pirandello, avec Viviane Romance et Orson Welles. La Romance avait amené avec elle je ne sais quel metteur en scène qui faisait sans arrêt des commentaires et nous gênait énormément. A un moment donné, nous devions tourner une scène un peu difficile; la Romance ayant pris l'avis de ce type, refusa de la tourner. Alors Totò s'est levé, est venu vers elle et lui a dit : « Si je fais ce film c'est parce Steno en est le réalisateur. Ce qu'il me demande de faire, je suis prêt à le faire parce que c'est lui qui dirige et lui seul. » J'étais très ému.

Cahiers. *Ce film adapté de Pirandello semble assez différent de ce que Totò faisait d'habitude. Quel a été son rapport avec ce texte disons plus culturel ?*

Steno. Il a été scrupuleusement fidèle au texte. Malheureusement ce n'est pas un bon film; la comédie n'était pas très bonne. En Italie, le film comique s'est développé sur le modèle d'un comique d'origine populaire. Nous n'avons jamais connu l'humour britannique. De plus, le gag est certainement la chose la plus coûteuse qui soit; aussi les films à bas prix que nous faisions ne nous permettaient pas de perdre des heures à raffiner et à perfectionner. On finissait donc par faire confiance à la valeur des répliques.

Cahiers. *Vous avez parlé du caractère obscène du comique de Totò au théâtre. A certains moments, on le retrouve, atténué ou métaphorique, dans quelques films de Totò. Cela nous fait penser aux films allemands de Lubitsch ou aux premiers comiques français. On retrouvait là cette force du comique populaire qui, par la suite, a disparu. Ne s'est-elle pas maintenue plus longtemps dans le cinéma italien ?*

Steno. Elle a disparu sous le fascisme. Ce furent les fameux « téléphones blancs ». Non, un cinéma comique comme celui



San Giovanni Decollato, d'Amleto Palermi (1940).



Totò le Moko, de Ludovico Bragaglia (1949).

de Totò n'aurait pu exister sous le fascisme. Il y avait bien Macario mais c'était un personnage asexué, une sorte de Pierrot. Le sexe est resté confiné à *l'avanspettacolo,* sorte de ghetto culturel populaire. Pour un acteur, c'était d'ailleurs le seul endroit où il était possible d'apprendre quelque chose de valable. A ce moment Totò, avec la Magnani, créait des revues extraordinaires. Ils formaient un duo stupéfiant; toutefois, elle ne voulait pas faire de cinéma avec lui. Notre travail de metteur en scène ressemble à celui de dompteur de cirque. Il faut tout accepter pour tirer parti de tout. Dans un film comique il faut suivre l'acteur; l'erreur consiste à le forcer. Un certain nombre de mes collègues ont cherché a contraindre Totò à faire ce qu'ils voulaient. Evidemment cela n'a pas marché. En face d'un grand acteur comique il faut toujours s'adapter.

Cahiers. *Etait-il possible d'intervenir pour diriger Totò?*

Steno. Impossible à 70%. Toutefois il fallait quand même lui montrer un peu dans quelle direction aller. Je pouvais également lui dire de ne pas trop insister sur une réplique, de se contenir. Quand il a commencé à jouer des personnages plus réels et plus humains, il acceptait volontier de se faire diriger.

Cahiers. *Dans le jeu de Totò, le rapport au pouvoir s'exprime par la destruction...*

Steno. C'est un rapport purement napolitain. La haine du pouvoir est au centre de la comédie italienne. Mais en même temps, Totò est un personnage cynique qui ne croit absolument pas que les choses puissent s'améliorer. Il est habitué à vivre dans un monde où le pouvoir l'écrase; il doit donc en même temps s'en défendre, courber l'échine et attaquer.

Cahiers. *Lui est-il jamais arrivé de participer directement à l'écriture du scénario?*

Steno. Jamais. Du scénario et de la mise en scène, il n'avait aucune intelligence et ne voulait même rien savoir. Son jeu était purement instinctif et théâtral et l'opérateur qui devait le suivre se rendait malade à devoir changer les éclairages.

Cahiers. *Vos rapports de travail ont-ils beaucoup changé à partir du moment où il est devenu aveugle?*

Steno. A partir de ce moment, j'ai assez peu travaillé avec lui. Il ne voyait pratiquement rien mais avait un tel instinct que, au moment où il devait jouer, il retrouvait la vue. Dans le film *I due Colonelli,* il est attablé avec Walter Pidgeon. A un moment donné on peu voir que Totò devrait prendre un verre sur la table mais il ne le prend pas parce qu'il ne le voyait pas. Alors il se lève et danse une superbe tarentelle. Petit à petit nous l'avons vu, avec peine, diminuer. Il répétait les mêmes choses. De plus il s'était renfermé chez lui, ne travaillait que l'après-midi et le soir restait tout le temps à la maison. Il avait cessé toute fréquentation avec le monde extérieur, observait moins les gens et n'avait plus beaucoup d'idées.

Cahiers. *Vous avez beaucoup travaillé en collaboration avec Monicelli. Comment vous répartissiez-vous le travail de mise en scène?*

Steno. Nous avons tourné ensemble *Totò Cerca Casa, Guardie e Ladri* et quelques autres films. Nous avions déjà l'habitude d'écrire des scénarios ensemble. Lors de la préparation du film nous nous répartissions le travail. Par exemple, Mario s'occupait des acteurs tandis que moi j'allais faire les repérages; il s'intéressait beaucoup aux problèmes techniques et préparait les plans pendant que je répétais avec Totò. De temps en temps je l'appelais pour lui demander son avis et il lui arrivait de me dire qu'il valait mieux raccourcir la scène. Je ne sais pas pourquoi mais c'est une question qui a l'air de préoccuper beaucoup de gens.

Cahiers. *Il est assez rare de voir deux réalisateurs travailler ensemble. Est-il possible d'être toujours d'accord, d'avoir toujours en tête la même conception du film?*

Steno. Cela nous venait naturellement. Par exemple, la poursuite de *Guardie e Ladri,* nous l'avions vue de la même façon et nous sommes tombés d'accord tout de suite sur le lieu où elle devait se dérouler. Nous ne nous sommes jamais disputés pour savoir où placer la caméra; simplement de temps en temps après avoir tourné une scène, l'un de nous proposait de la refaire en changeant d'angle ou d'échelle. Aujourd'hui je ne recommencerais pas cette expérience. Peut-être parce que les films que nous faisions alors n'étaient pas considérés comme des films d'auteur. C'est tellement vrai que lorsque Mario a décidé de faire des films d'auteur, nous nous sommes séparés et moi j'ai continué à faire simplement des films. Voyez-vous, je suis un « film-maker ».

3
ENTRETIEN AVEC FRANCA FALDINI

Franca Faldini. J'ai toujours préféré Totò au théâtre plutôt qu'au cinéma. Avec Peppino De Filippo, sur scène, il pouvait aller de l'avant presqu'indéfiniment. Au cinéma c'était évidemment impossible, d'autant qu'il ne pouvait dire certaines choses à cause de la censure.

Cahiers. *L'intervention de la censure semble avoir visé bien davantage le cinéma, laissant le théâtre populaire relativement libre.*

Faldini. Sous l'occupation, la censure a été à tous les niveaux très pesante. A plusieurs reprises, Totò a été convoqué par la police et sommé de supprimer telle réplique ou telle scène. Vers la fin, il a même dû se cacher à la campagne pour ne pas risquer la déportation du Nord, avec les armées allemandes. La Libération a marqué le début d'une violente réaction contre toute forme de censure et donc a stimulé toutes les activités culturelles. Le public ne pouvait plus supporter aucune forme d'oppression, quelle qu'en soit la motivation politique; il était prêt à accueillir n'importe quelle audace, de la part d'un acteur comme Totò ; à participer à la désacralisation de tous les maux qu'il avait endurés.

Puis, à partir de 48, nous avons connu des moments dramatiques, lorsque le pouvoir démocrate-chrétien s'est déchaîné sur l'Italie et avec lui, une censure impérieuse et mesquine. Progressivement, le public a lui-même refusé certaines choses, par conformisme.

Cahiers. *Comment Totò faisait-il intervenir l'actualité, soit au théâtre, soit au cinéma?*

Faldini. Comme cela, à l'improviste, car il ne répétait jamais. Lorsqu'on montait une revue de *varietà*, il ne venait qu'à la dernière répétition précédant la générale. La répétition des sketches par la troupe était confiée à sa « spalla », en général, Castellani. Entre-temps, il avait regardé le canevas et, la veille, il répétait pour modifier légèrement son personnage, selon sa fantaisie, son inspiration et son instinct. L'essentiel se créait sur scène avec le public, soir après soir, en fonction de ce qui s'était passé dans la journée, de ce qu'il avait lu dans le journal. C'est ainsi que le sketch du wagon-lit est passé de dix minutes à trois-quarts d'heure, petit à petit.

Cahiers. *Cela suppose de la part des acteurs une extraordinaire capacité d'improvisation et d'adaptation.*

Faldini. C'est la raison pour laquelle il avait besoin d'une « spalla » qui le comprenne parfaitement. Castellani avait une véritable intuition de Totò. Parfois, Totò faisait de très longues pauses; on aurait pu croire qu'il avait terminé sa réplique, en fait il préparait un rebondissement et Castellani, le sentant, ne l'interrompait jamais.

Totò disait que sa véritable école avait été *l'avanspettacolo*, au contact avec un public populaire mal élevé, méchant, prêt à démolir l'acteur; qu'il avait appris à comprendre ce public, à le dompter, à le calmer pour mieux l'enthousiasmer. Le principal divertissement de Totò était d'observer les gens; une fois devenu aveugle, il en a terriblement ressenti le manque. Il pouvait passer des heures à regarder, du balcon, parfois avec des jumelles, le comportement des gens.

Cahiers. *On peut dire, en somme, qu'au théâtre, il était son propre metteur en scène?*

Faldini. Nul autre que lui ne le pouvait faire. Mais, au cinéma, il se faisait diriger avec beaucoup de docilité : il ne cherchait pas à s'imposer contre les autres mais s'informait pour savoir s'il jouait juste, s'il rendait bien le personnage.

Cahiers. *Avez-vous jamais joué avec lui au théâtre?*

Faldini. Une seule fois et en de tragiques circonstances. En 1956, je suivais la troupe. Elle était constituée à l'économie : chacun tenait son rôle et si, par malheur, un acteur tombait malade, il n'y avait personne pour le remplacer. A Bergame, la soubrette se casse la jambe; il propose alors de la remplacer. C'est ainsi que je me suis retrouvée sur scène avec Totò lorsqu'à Palerme, quelques semaines plus tard, il est subitement devenu aveugle. A un moment donné, il me dit à mi-voix : « je ne vois plus rien ». Alors, costumé en Napoléon, il se lance dans une de ses folles danses désarticulées. Le théâtre explose sous les rires; on fait quelques effets de lumière pour donner l'impression d'un final et personne ne s'aperçoit de rien ! A partir de ce moment, il a cessé de faire du théâtre. Ses yeux étaient atteints d'hémorragies au centre de la pupille, aussi ne voyait-il que faiblement sur la périphérie. Il ne pouvait plus ni lire, ni écrire.

Cahiers. *Comment conciliait-il cinéma et théâtre?*

Faldini. Son véritable amour était le théâtre. La saison théâtrale terminée, il lui restait du temps pour faire quelques films. Mais vers 46-47, il tournait l'après-midi et le soir jouait au théâtre; si une scène n'était pas terminée, l'équipe cinématographique suivait les comédiens dans leurs déplacements. Il lui est arrivé de tourner trois films en même temps, sautant d'un plateau à un autre.

Cahiers. *Quels ont été ses rapports avec ses metteurs en scène? Qui faisait le plus gros effort d'adaptation?*

Faldini. Il n'y avait malheureusement pas à s'adapter. Les films, tant de la part du producteur, du metteur en scène que des autres acteurs, étaient réalisés dans un esprit commercial et on les considérait comme des sous-produits. La grande amer-



Totò et Nita Dover dans *Dov'è la libertà ?* de Roberto Rossellini (1952).

tume de Totò était ces plans fixes que faisait Mattoli. Mattoli arrivait sur le plateau, faisait placer trois projecteurs, s'asseyait dans un coin et on tournait, sans un mouvement de caméra, sans une indication de jeu. Il ne disait même pas s'il s'agissait d'une scène de début ou de fin; pour lui, il suffisait de mettre devant la caméra Totò et Peppino.

Cahiers. *Finalement, Totò était parfaitement libre de faire ce qui lui plaisait?*

Faldini. Il a surtout été abandonné à lui-même, sans vraiment pouvoir se mettre en scène. Curieusement, il n'a jamais eu l'ambition de réaliser lui-même un film, bien qu'il ait pensé à faire un film muet sans jamais y parvenir.

C'était un être paresseux et défiant : il créait sur le moment pour plaire au public. Au cinéma, la première prise était la plupart du temps la meilleure car il ne savait pas recommencer les mêmes choses. Tout lui venait d'instinct, sur le coup. Je me souviens des réunions de travail avec les scénaristes à la maison; elles se terminaient presque toujours sur ces mots : « vraiment cette histoire ne vaut rien; c'est bon pour la poubelle ». Alors Totò improvisait trois ou quatre boutades pour les acteurs, suggérait quelques situations pour améliorer l'ensemble. Il ne pouvait prétendre refaire le scénario entier. Ce cinéma artisanal ne ressemblait en rien à ce que nous connaissons aujourd'hui. On prenait le mobilier de sa maison pour le décor; lorsqu'un scénariste était engagé, il amenait son ami et l'ami de l'ami : ils finissaient bien par être quinze « scénaristes » sur le plateau. En même temps, la créativité s'épanchait bien davantage; les gens croyaient au cinéma et l'aimaient.

Cahiers. *Totò, au théâtre, occupait, par son jeu, le développement de sa gestualité, un assez vaste espace. Comment cette nécessité se résolvait-elle au cinéma?*

Faldini. Il n'avait à sa disposition que très peu d'espace, ce qui le gênait considérablement. Il avait droit à deux pas à droite et deux pas à gauche, ce qui bloquait ses possibilités d'improvisation. Il n'a jamais cru au cinéma, pensant que ce n'était finalement qu'un moyen pour faire de l'argent et renflouer une mauvaise saison théâtrale. Le doublage le rendait fou. Il lui paraissait impossible de pouvoir reproduire le ton juste, les nuances exactes de ce moment unique où elles lui étaient venues.

Cahiers. *Avait-il vu les films des grands comiques américains? Cela aurait pu lui donner le désir de se diriger lui-même.*

Faldini. Il ne s'intéressait pas au cinéma et n'a vu qu'occasionnellement quelques films de Chaplin ou Keaton. Il avait

aussi un peu peur de se sentir rabaissé par la qualité de ce qu'il aurait vu. Inconsciemment, sans doute, lui serait venu le désir d'imiter ces modèles et il en aurait perdu l'originalité de son personnage. Chaplin l'intimidait énormément. Une fois,à St-Tropez, la famille Chaplin se trouvait en vacances, en même temps que nous. Totò n'a pas même voulu lui écrire un petit message; il était persuadé que Chaplin n'avait jamais entendu parler de lui.

Cahiers. *Il a cependant fait un film avec Rossellini,* Dov'è la libertà? *A-t-il jamais cherché à choisir des metteurs en scène?*

Faldini. L'expérience avec Rossellini aurait pu être positive. On tournait au hasard des rues, sans scénario, chaque scène étant écrite au fur et à mesure, selon les situations qui se présentaient. Malheureusement, Rossellini n'avait pas la grâce à ce moment-là et le film n'a pas très bien marché. L'unique fois où Totò a cherché à s'imposer date de la rencontre avec Pasolini, grâce à qui il a repris quelque confiance en lui-même. Mais il était trop tard : étant presque aveugle, chaque contrat lui semblait une aumône. Il est certain que dans les années cinquante, il aurait pu imposer sa volonté, car il représentait pour un producteur un investissement de premier ordre. Cependant, soit par paresse, soit parce qu'il ne croyait pas au cinéma comme art d'expression, il n'a jamais eu d'exigences.

Cahiers. *Il n'allait donc pas voir ses films?*

Faldini. Jamais, si ce n'est les projections privées. A Paris, nous étions allés voir comment réagissait le public lors des projections de *L'Oro di Napoli* et *Toto Sceicco*. Les films étaient doublés avec l'accent marseillais ! Sans doute est-ce cette expérience qui a incité Totò à envisager de faire un film muet. Je crois même qu'il en avait fait la proposition à De Laurentiis qui n'a jamais voulu courir le risque.

Cahiers. *Sa popularité auprès du public italien ne lui avait donc donné aucune confiance en lui?*

Faldini. Jamais; pas même les recettes. L'admiration populaire lui faisait chaud au cœur mais cela n'allait pas plus loin. Et pourtant ! Il suffisait qu'il sorte pour provoquer des embouteillages. Un jour près de Naples, Totò tournait tandis que sur une place voisine se tenait un meeting électoral; sitôt que le public apprit que Totò jouait à proximité, il n'est plus resté que l'orateur à la tribune. Pourtant, de cet immense succès, chaque fois il s'étonnait. Chacune de ses entrées en scène constituait une épreuve de lui-même. Il ne s'est jamais pensé comme une personnalité nationale parce que selon lui le succès ne persistait pas.

Cahiers. *Totò écrivait des poèmes en napolitain,qui est toujours resté sa langue maternelle. Avait-il le sentiment de faire partie d'une formation culturelle originale?*

Faldini. Toto était né, fils illégitime, dans un des quartiers populaires de Naples, Sanità. Il avait connu la misère et la faim du petit peuple. Aussi est-il resté très lié à sa ville natale qu'il aimait et haïssait en même temps. Il ne supportait pas les changements intervenus dans la ville, non plus que cette tendance napolitaine à exhiber la misère, à en tirer profit. Il avait conservé de Naples ses souvenirs d'enfance : la vision d'une certaine pureté, même lorsqu'il s'agissait d'atrocités. Il avait tout appris à Naples, principalement de De Marco qui a été son maître, au sens où, enfant, il s'enfuyait de chez lui pour aller le voir dans les petites théâtres de quartier. Sitôt rentré, il cherchait à l'imiter et c'est vraiment ainsi qu'il a commencé.

Cahiers. *Dans quelle mesure est-il resté lié à la tradition de ce théâtre napolitain, revoyait-il certains acteurs ou travaillait-il encore avec eux?*

Faldini. A partir du moment où Totò a commencé à jouer chez Giovinelli, il s'est détaché de ce millieu. Au tout début, il jouait dans des petits troupes de rien, en dialecte. Ça ne lui rapportait pas un sou, mais à l'époque, un jeune acteur était trop heureux d'obtenir un petit rôle dans une troupe minable : c'était pour lui l'occasion d'apprendre son métier. Il a donc connu la faim jusqu'au jour où il a été engagé par le fameux Don Pepe Giovinelli à qui il s'était présenté en faisant justement une parodie de De Marco. Il a alors commencé à jouer en italien mais toujours avec cette cadence propre au napolitain.

Cahiers. *Nous avons été sidérés par l'usage que Totò faisait de son corps. De qui tenait-il cette technique? L'avez-vous jamais vu faire des exercices?*

Faldini. Jamais ! Il ignorait totalement en quoi consiste la gymnastique ou tout autre espèce de sport. Pour lui faire faire trois pas c'était déjà tout un problème. Non, je crois vraiment qu'il s'agissait d'un don de naissance car sa fille pouvait faire les mêmes désarticulations que lui sans les avoir jamais étudiées. Parfois, ensemble, ils se livraient à des sortes de ballets proprement hallucinants. Cela ne lui demandait aucun effort, même en vieillissant. S'il était présent avec nous aujourd'hui il aurait pu vous en faire immédiatement la démonstration.

Ces entretiens ont été réalisés par
Jean-Louis Comolli et François Géré

Palerme 1956 : Totò dans la revue *A Prescindere*. Au cours de cette représentation, Totò est frappé d'une première attaque de cécité.



PROGRAMMATION DE L'ÉCOUTE (3)

PAR CLAUDE BAILBLÉ

(voir le début de cet article dans les numéros 292 et 293)

DES BRUITS ET DES PAROLES

L'oreille monte la garde, toujours prête à saisir un signifiant dans les limites du champ périphérique. Face au danger, elle fait le guet; c'est que tout mouvement produit dans l'air un ébranlement sonore.

Bruit de feuilles, présence d'un animal; bruit de pas, frôlement, cliquetis d'armes; le son est alors *l'indice* d'un danger de mort. Dans la vie sociale, le bruit est plus ordinairement métonymique; il prévient cependant de l'accident : arrivée d'une auto, démarrage d'une machine; ou encore : l'eau chante dans la bouilloire - attention - elle est bouillante. Parfois le son se fait *signal :* klaxon émergeant du brouhaha de la rue, sonnerie de téléphone, cloches lointaines de l'angélus.

Enfin, *la parole* se fait entendre : un vitrier passe dans la rue, Mouna bonimente à un carrefour, la concierge parle à son chat, le citoyen Kane, à l'agonie, balbutie : « Rosebud ». Quelqu'un s'approche et me demande du feu, l'accusé au tribunal écoute le verdict, effondré. Une amoureuse comblée de mots d'amour, pleure de joie. Cupidon soupire.

A l'évidence, les sons n'impressionnent pas de la même façon; c'est que le Sujet engage d'emblée un rapport différent avec chacun d'eux. Etant identifié, l'objet sonore déclenche un type d'intentionnalité, de saisie.

J'écoute par exemple quelqu'un jouer du piano. Je peux écouter le jeu, la virtuosité, la qualité du Bosendörfer ou du Steinway, me concentrer sur la justesse de la note, le tempo trop vif, le thème qui réapparaît, la nuance exacte, un rubato inutile; ou encore jouir de la sonate elle-même et me laisser aller aux sentiments qu'elle inspire; au contraire l'écouter d'une oreille distraite ou imperméable, et revenir à mes préoccupations du moment, alors que le piano joue en fond sonore...

L'objet perçu n'est plus la cause de la perception, il en est le corrélat (1) ; l'écoute apparaît ici réduite, dilatée, déplacée, de toute manière, façonnée par mon intention. Le fait d'engager un rapport avec l'objet sonore redessine l'empreinte que j'en ai.

Et si, en outre, cet objet est signifiant (la voix humaine), au miieu des autres sons, il fait jouer un ressort, une gachette. Avec la parole, s'ouvre le tiroir « qu'est-ce? » (identification du son) puis qui est ce? et enfin que signifie? La quasi immédiateté (2) de ces opérations n'autorise pas à les nier. Bien au contraire, elles sont constitutives de l'entrée du Sujet dans la société, dans un ordre symbolique. Se dérobant à la conscience, elles s'évanouissent quelque part entre la chaîne des signifiants et le flot des signifiés : « le langage est la condition de l'inconscient ».

Et ce langage-là, il y a bien des façons de l'entendre :

« L'acte d'ouïr n'est pas le même, selon qu'il vise la cohérence de la chaîne verbale, nommément sa surdétermination à chaque instant par l'après-coup de sa séquence, comme aussi bien la sus-

Souvent, dans les conversations, on feint de ne comprendre que l'énoncé, on fait la sourde oreille sur l'énonciation, et ça donne :

« C'est ce que tu as dit ! » (ce que j'ai entendu dans l'énonciation).
« Non je ne l'ai pas dit ! » (je ne l'ai pas produit dans l'énoncé).
« Je regrette, alors tu ne sais plus ce que tu dis ! » (tu n'as pas entendu le ton sur lequel tu parlais !).

« Qu'on dise reste oublié derrière ce qui se dit dans ce qui s'entend ! ». (J. Lacan)

Enfin, ce que la bande son apporte de plus, c'est le grain de la voix. La voix ensorcèle, la voix nous prend, là, quelque part. Elle fait germer la jouissance, depuis la corde où elle s'énonce, jusqu'au colimaçon qui la recueille. Des harmoniques s'accordent en bouquet sur la crête des cils vibratiles. Une connexion inouïe se met en place, qui renverse.

La voix évoque l'organe (10) : la langue contre la voute palatine, les lèvres arrondies vers l'avant, la dentalité, le souffle des narines; les autres usages de la bouche s'y associent, se glissent dans le corps fantasmatique, s'infiltrent dans les schèmes visuels, tactiles. Habituellement désinvestie en parlant, la zone buccale primitive peut être réactivée, comme zone érogène, objet partiel, au contact de la langue. Dans le même moment, une introjection très archaïque, une indistinction de soi et de l'autre, du corps propre et du corps maternel emplit la bouche et le gosier : suspendu aux lèvres, au grain de la voix, l'enfant vient à articuler à son tour, en sensation muettes et liquides, ce que l'Autre lui dit, sans même l'entendre. C'est la fascination.

Quelque chose de flou, une chaleur oubliée, un contentement perdu s'évanouit dans cet espace buccal primitif, quelque chose de non mesurable, comme un air lointain, qu'un film de salive déchire brusquement; c'est l'ébranlement originaire de l'oreille, bien avant la dénomination, c'est le chant des organes, avant l'entrée dans le Signifiant, tout ce qui en un éclair évoquait une autre dimension.

« C'est entre un souvenir (plus ou moins inaccessible) et l'immédiateté très précise (et repérable) de la perception que s'ouvre l'écart où se produit le plaisir. » (S. Leclaire, Démasquer le réel, p. 64).

Dans la pyramide pétreuse, dans l'hélice où la cochlée s'enroule, quelques cils frissonnent encore, c'est une connection troublante, une émotion musicale. Au cinéma, il y aura ainsi beaucoup de sujets d'émotion, si le micro veut bien les prendre.

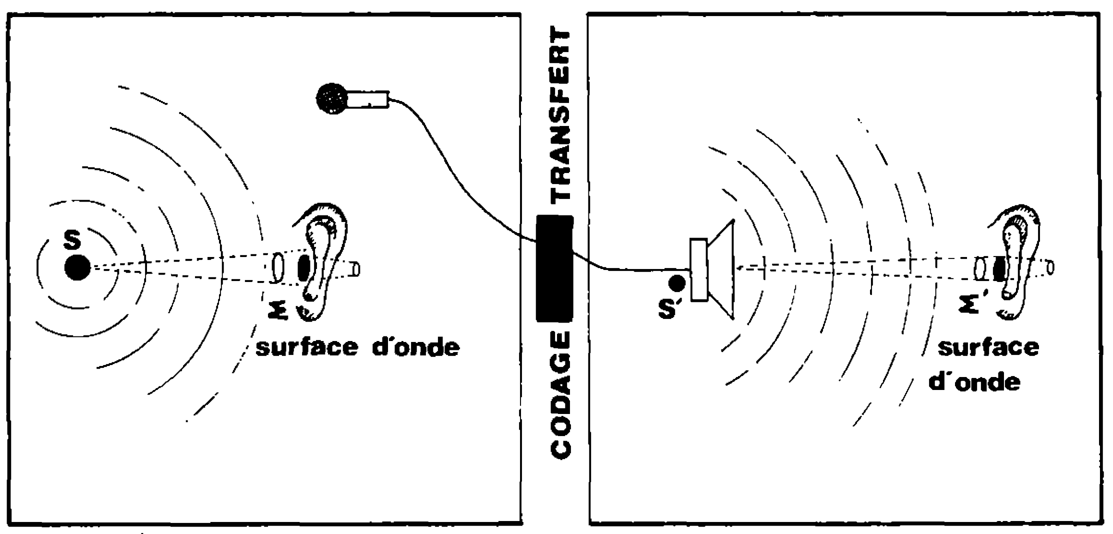


Tournage de Flesh of Eve *avec Nancy Carroll, pour la Paramount.*

8. LE MICROPHONE

Sensible à l'infime comme au fracas, au velouté comme au strident, le micro a la propriété de capter la matière sonore et de la transformer en modulation électrique. Comme l'oreille, il comporte un coupe-vent (le pavillon), une membrane (le tympan), chargée de transformer les vibrations pneumatiques en vibrations mécaniques et au delà en vibrations ou impulsions électriques. Et puis... ça s'arrête là. C'est une fausse piste.

En réalité, le micro fait partie d'une chaîne dont les éléments ne sont pas séparables : micro-enregistreur-lecteur optique-ampli-haut-parleur. Cette chaîne a pour but de transférer la *surface d'onde élémentaire* (se présentant sur le trou de chaque oreille...) d'un auditeur fictif (la capsule du microphone) placé dans un champ acoustique réel (la scène filmée) à un spectateur réel (munis de ses deux tympans) placé dans un champ acoustique fictif (la salle de cinéma, quelque temps plus tard).

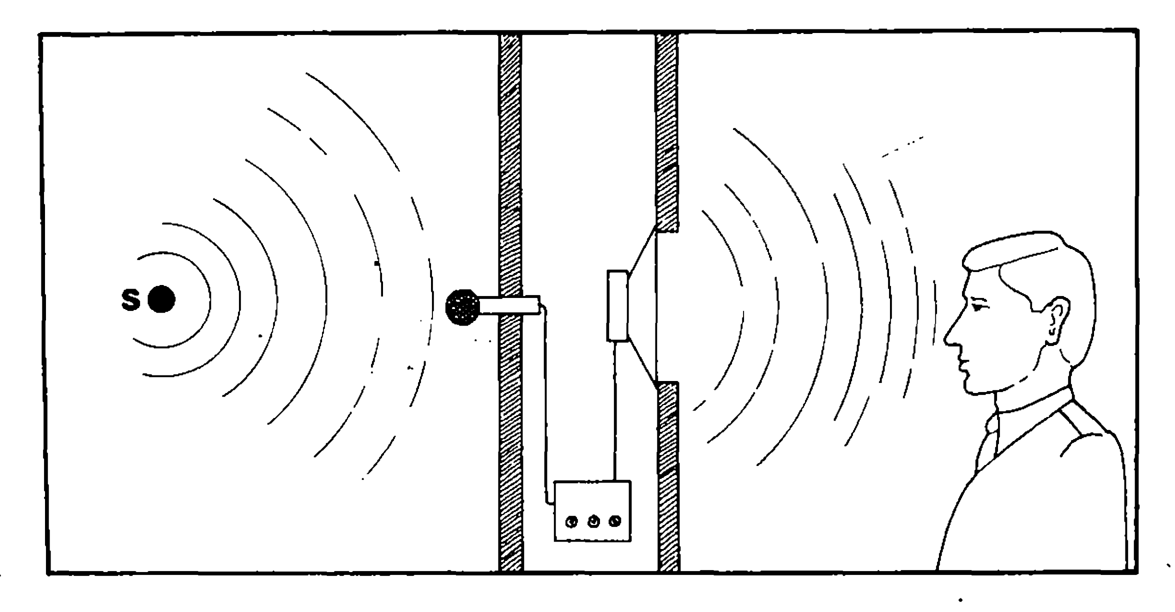


espace réel ; auditeur fictif — *espace virtuel : auditeur réel*

Autrement dit, il s'agit d'une simple translation, sans déformations, en des lieux et des temps différents, d'une vibration sonore complexe, à l'état natif, telle qu'elle se présente aux portes de l'ouïe.

Idéalement, la membrane d'un micro est le lieu de la transformation de la surface d'onde élémentaire en une *équation vibrante* électriquement égale ; de la même manière, la membrane du haut-parleur est le lieu de la transformation de l'équation vibrante électrique en vibrations sonores telles qu'elles reproduisent, à quelque distance, la surface d'onde élémentaire.

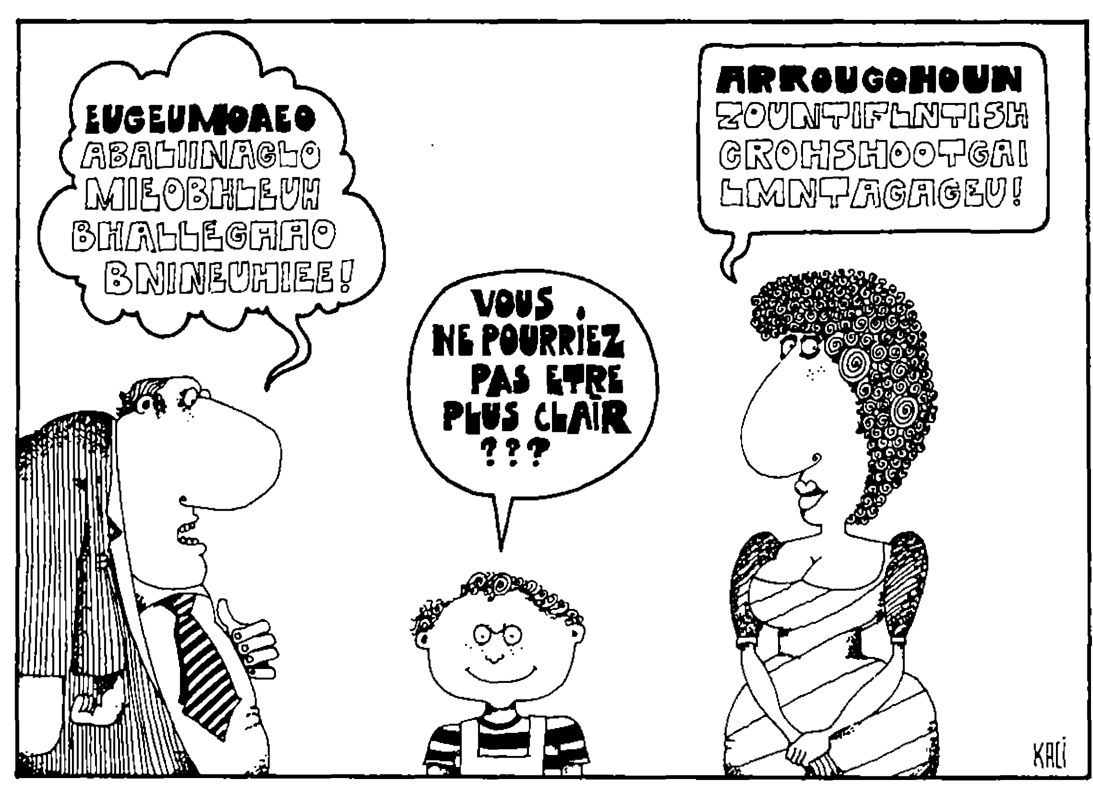
C'est ainsi que pourrait se présenter une abstraite *camera muta*.



La camera muta.

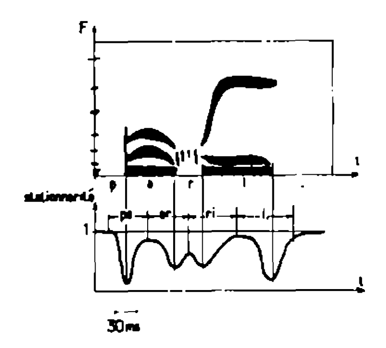
pension à chaque instant de sa valeur à l'avènement d'un sens toujours prêt à renvoi, - ou selon qu'il s'accommode dans la parole à la modulation sonore, à telle fin d'analyse acoustique : tonale ou phonétique, voire de puissance musicale ».

Lacan, *Écrits,* p. 533



Sur la chaîne verbale, composante majeure de la bande son au cinéma, quelques rappels, pour situer les idées.

Les paroles, comme les bruits, emplissent le champ auditif de leurs vibrations (de zéro à 120 décibels, de 20 à 20 000 périodes/sec.), mais en plus elles font signe : s'émettant d'un gosier, une langue les articule en syllabes (3) : les voyelles ou diphtongues étant des moments de stationnarité, redondants mais indispensables aux consonnes, états transitoires, moments vifs de l'articulation. Dans la chaîne parlée, les voyelles donnent la couleur, les consonnes forment la pliure où du nouveau se donne à connaître : trouvédanlacontinuitésonorlapliurélémentèrdelasignifianss



La décomposition d'une forme phonétique en élément stationnaires (stabilité spectrale des voyelles sur 30 millisecondes) et en éléments transitoires (consonnes très brèves) est visible sur le sonogramme.

C'est le débit même de la jactance qui se trouve ainsi, trait par trait, segmenté, avec ce petit retard vacillant, exigé par la re-connaissance (auto-corrélation). A l'écoute, la segmentation du flot signifiant en unités pertinentes se fait par la reconnaissance des mots ou paquets de mots. (4)

« C'est dans la chaîne du signifiant que le sens insiste sans qu'aucun de ses éléments ne consiste en la signification »

(J. Lacan)

Signifiant et signifié sont deux ordres différents, distincts, séparés par une barre résistant à la signification. Chaque signifiant ne prend son emploi que d'être différent des autres (fripes ! ah j'avais compris frites !) chaque signifié ne prends son poids que dans ses corrélations avec les autres termes de la phrase, voire de la prise d'ensemble des termes. Autrement dit, le mot reconnu dans la segmentation ne peut guère signifier qu'en rapport avec d'autres mots *par substitution* (tous les mots n'ont pas la même valeur, ne résonnent pas de la même manière en nous) ou *par combinaison* (avec le contexte). Dès lors, le sens ne boucle qu'en certains points d'une phrase le signifié global, à la fin. La signification se dégage un peu comme par enchantement d'un agencement équilibré et réfléchi de termes, qui tiennent, appendu à leur verticale, tout un contexte langagier d'associations. Ainsi le mot enseignement peut se substituer à éducation, apprentissage etc. ou à enseigner, saignement, alignement etc. Ces liaisons, ces appendices opèrent à l'insu du Sujet; les associations gardent un caractère privé, en y mêlant des motivations secrètes.

Lacan insiste sur *« l'autonomie de la chaîne signifiante par rapport au signifié, l'incessant glissement de la chaîne signifiante sur le flot du signifié. »*

Cette autonomie est d'autant plus importante que le langage a la possibilité de signifier autre chose que ce qu'il dit :

Exemple : *« je bois un verre »* (je bois le contenu du verre). Imaginez les éclats ! *« Un Paris-beurre ! »* (un sandwich beurré au jambon de Paris). Imaginez la ville recouverte d'une couche jaunâtre.

Par le libre jeu de l'association (métonymie et métaphore), on peut employer des mots au sens propre et au sens figuré : « une montagne d'erreurs ». En outre, le double sens fréquent des mots, le jeu associatif des sons et des radicaux, met en déroute toute science exacte de la parole.

« Mon père est sévère, ont les pieds fragiles » (Bobby Lapointe).

Cependant, quelques conventions (académiques) y persistent. Ainsi la proposition conditionnelle, qui précède la conclusion, manifeste un certain ordonnancement. Sous la phrase apparente, il y a une structure sous-jacente (5) ; cette structure implicite étant reconnue, l'intelligence y trouve des points de délaissement (délassement) pour la mémoire immédiate, des points de devancement, pour prévoir la suite. C'est le mérite de Chomsky d'avoir montré le système transformationnel qui organise, à partir d'un substrat structurel sous-jacent (le fil du discours ?) les énoncés superficiels qui donnent à la phrase sa tournure achevée.
Exemple : *Monsieur le Préfet inaugure les chrysanthèmes.*

Tout se passe comme si locuteur et auditeur disposaient d'une grammaire génératrice de leur propre langue. De fait, l'aspect créateur (nouveauté, cohérence et pertinence d'un discours) est directement perceptible dans les énoncés les plus ordinaires.

Le langage doit sa mouvance, sa poésie, plus à l'expression humaine personnelle qu'aux grandes conventions de la grammaire. Chacun y insiste d'expressions originales, d'innovations incessantes dans le champ de la métaphore, jusqu'à ce que le lapsus fasse surgir le mot incongru, qui dévoile une autre vérité.

Le Sujet, en effet, se médiatisant par son discours, empêche la relation immédiate de soi à soi, alors qu'il se « met » dans le langage tel qu'il veut se voir ou se faire voir. *« C'est dans le dédoublement du sujet de la parole que l'inconscient trouve à s'articuler ».* Au fil des années, se creuse la distance qui sépare le sujet de sa vérité. La vérité sur soi, que la pensée échoue à lui donner, il la cherchera dans les images des autres, et c'est à partir d'elles qu'il cherchera à s'identifier.



Tout discours fera alors apparaître un rapport de places (imaginaires) tant chez l'auditeur que chez le locuteur. Ce rapport de places (rarement symétrique) sera souvent un rapport de forces. Autant dire que, sous le couvert du narcissisme, on verra fréquemment les signifiants s'épingler les uns les autres.

Dans les romans, comme partout ailleurs.

7. DE L'ÉCRITURE À LA BANDE SON

Ainsi l'écriture peut disposer dans la figure des lignes et des espacements l'infinité des séquences parlées, en se servant d'une trentaine de signes toujours les mêmes. Des Tables de la Loi, reçue par Moïse sur le Mont Sinaï, jusqu'à l'invention de l'imprimerie, de l'alphabétisation obligatoire jusqu'au roman populaire, des salons royaux jusqu'aux kiosques des gares, il y a sans doute fort à dire... Reste que l'écriture (bien avant que la caméra oscura ne le fasse pour le monde visuel) avait réalisé dès l'origine une transposition habile du monde sonore.

Du monde sonore vraiment? De la parole seulement, et de cette parole, l'énoncé, mais non l'énonciation. Une maigre ponctuation (,;?:/=+!-'»), une savante mise en page, ne pouvaient en déployer la richesse. Par plus que le recours au style descriptif : *« Elle eut un sanglot dans la voix, et balbutia, retenant ses mots : « oui, je l'aime »... »*

En revanche, on ne lésinait pas sur la toute-puissance du narrateur.
« - Avoue - elle croisa les bras en tragédienne - *avoue que tu vas voir ma rivale ! - Sarah n'est pas ta rivale,* dit Alain, simplement.
- *Comment serait-elle ta rivale?* poursuivit-il en lui-même. Tu ne peux avoir de rivale que dans l'impur » (Colette, *La Chatte*)

Mais pour autant il manquait au texte le souffle des voix, leur flux coupé, leurs incessantes modulations, trop longues à décrire.

C'était un peu écouter un morceau de musique en lisant seulement la partition d'orchestre.

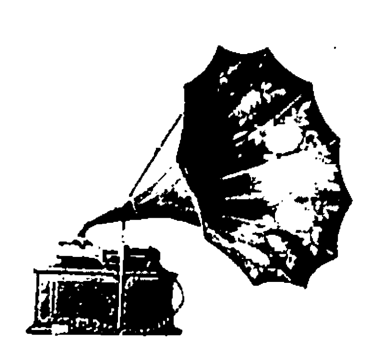
Aussi bien a-t-on recherché depuis longtemps à reproduire la voix humaine.

Tournage de Sea of Grass *(Le Maître de la prairie, 1947) d'Elia Kazan. On reconnaît Katherine Hepburn et, derrière la caméra, Harry Stradling.*



En 1732, Kampelen fabrique une machine parlante : munie d'un soufflet qui fournit une boîte à vent, elle comporte divers leviers, ouvertures et boutons, anches et soupapes, d'une manipulation assez malaisée. Elle reproduit tant bien que mal quelques voyelles et consonnes, qu'il est malheureusement impossible de réunir entre elles.

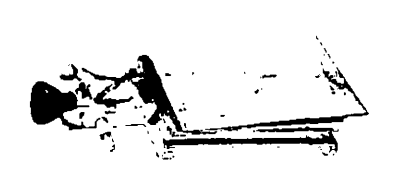
En 1835, Faber présente à Vienne une machine qui parle à voix haute et chuchotée. Beaucoup plus perfectionnée, elle se commande d'un clavier à seize touches : le manipulateur s'essaye aux fricatives, explosives, nasales, occlusives et autres jaculations ; et avec un peu d'habileté, lui fait chanter « God Save The Queen ».



Abandonnant la synthèse de la parole, Edison cherche plutôt à la reproduire. Malgré l'effroyable distorsion, sa phonocopieuse à rouleaux (1878) départage chanteurs et instruments et va jusqu'à permettre de reconnaître certaines voix. Cylindre, cire, pick-up, ébonite, pavillon : les éléments sont en place pour l'avènement du disque 78 tours, à raison de 5 minutes par face (Berliner, 1907).

Avec l'invention du microphone à charbon, de la lampe amplificatrice (1907, Lee de Forest) triode, et de l'oscillographe à miroir (Blondel), le cinéma parlant serait presque faisable : sous l'action du courant microphonique amplifié, le miroir oscille, et l'image d'un point fixe décrit sur la pellicule une courbe qui reproduit l'onde sonore.

Deux mises au point sont encore nécessaires : c'est vers 1928 que l'industrie cinématographique (Warner Bros) commence à fabriquer des pellicules panchromatiques (6), plus sensibles, qui permettent le passage du 16 au 24 images/seconde.

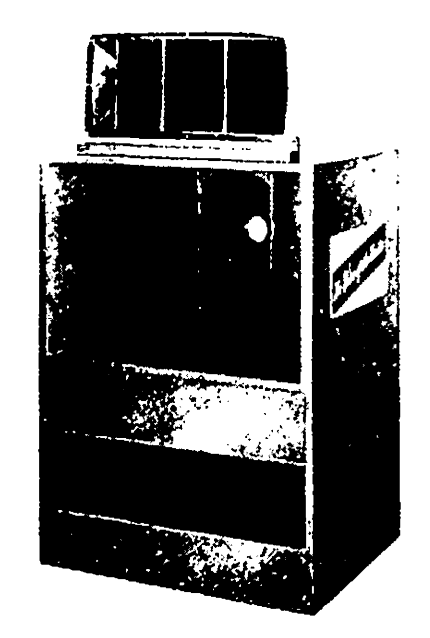


Diaphragme de la chambre de compression. WesternElectric 555 W.

Cette accélération de la vitesse de défilement rend possible l'inscription des aigus, infaisable à petite vitesse. En effet, en 35 mm, les 6 000 vibrations nécessaires s'inscrivent sur 0,454 m à 24 images/sec, sur 0,30 m (7) à 16 images/sec. Or, à cette époque, le grain élémentaire de l'émulsion est encore trop gros), pour faire passer les aigus sur une aussi petite longueur : d'où la nouvelle vitesse de défilement.

C'est justement pour ces fréquences aiguës, que la Western Electric a mis au point dès 1926 un projecteur de son de très haute qualité, et de très grand rendement (110 décibels pour un watt, à un mètre), spécialisé dans la zone la plus fine de l'oreille, celle de l'intelligibilité maximale : de 800 à 6 000 Hertz. Référencé 555 W, ce projecteur de son comprend un moteur magnétique, un équipage mobile à suspension tangentielle, monté dans une chambre de compression, un système d'égalisation. Les meilleurs systèmes contemporains utilisent exactement la même technologie, voire les mêmes pièces détachées qu'il y a 50 ans... (exemple, celle référencée par Altec sous le n° 200 203 A voir ci-contre la photo « La voix du théâtre »). Ce qui paraît incroyable.

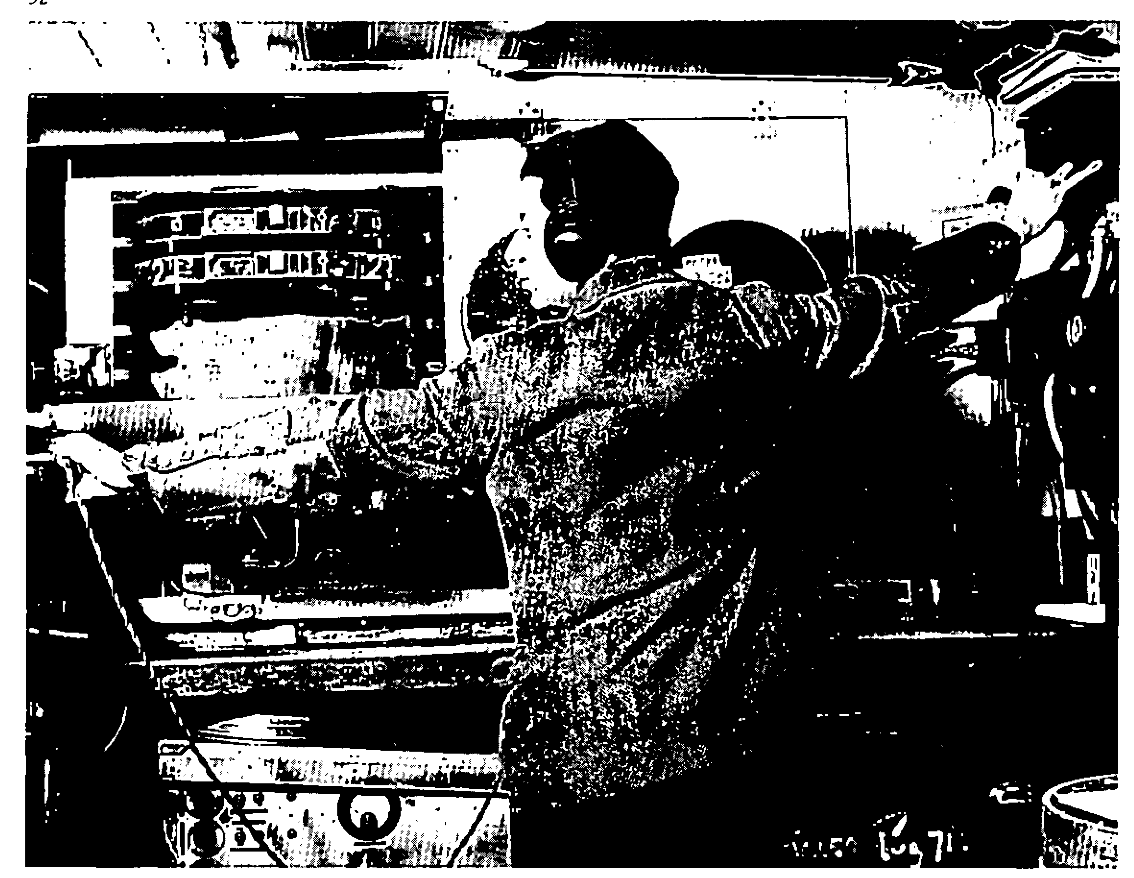
Et la vraie découverte du cinéma parlant, elle est là. Car, parallèlement, les ingénieurs de la Bell System réalisent les premiers amplificateurs de haute qualité (le 91 A) permettant la diffusion de puissance. Grâce au rendement fabuleux de la chambre de compression (55 W), un unique ampli de 10 watts à tubes va sonoriser une salle de 4 000 places. (On est loin des haut - parleurs domestiques à palette vibrante, surmontés d'un cornet ferraillant). La société All Technical Products Research (qui deviendra en 1937 la Société All Tech., et plus tard ALTEC) produit dès 1932 ce fameux ampli push-pull à alimentation régulée (8).

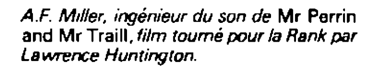


Côté enregistrement, avec des micros approchant les dix kilos, on enregistre sur film optique, directement, et comme il est impossible de vérifier immédiatement la qualité du son - il aurait fallu développer un « négatif », puis en tirer des « positifs » - on grave dans le même temps des disques de cire, qui permettent justement le contrôle immédiat du son.

C'est en 1932 qu'on adopte, pour la piste optique, un système qui referme le son dans les silences, afin de diminuer les « scratch » et le souffle dans les passages muets (Système noise-less, toujours en vigueur).

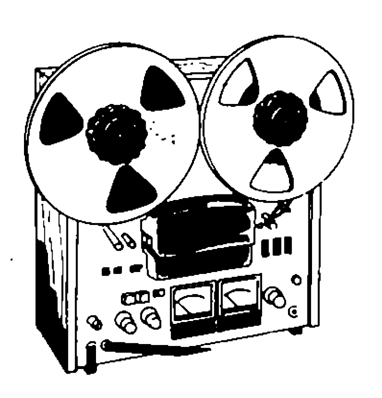
En 1933, apparaissent les premiers micros « dynamiques », plus fiables, plus fidèles et moins lourds que leurs prédecesseurs à condensateur. Moins lourds, ça ne veut pas dire plus légers. D'athlétiques perchmen manœuvrent dès lors de préhistoriques girafes, au-dessus des acteurs. Suivant (sans bruit de perche) la prise de vue, ils cherchent le meilleur emplacement pour cette oreille encombrante et lourde. De leur côté, les comédiens portent des chaussons insonores, et donnent leur texte entre deux bruits. Sur les verres, les assiettes, les bouteilles, on colle une feutrine transparente, pour réduire l'envahissement sonore. On ne sait en effet pas encore fabriquer les micros directionnels.





A.F. Miller, ingénieur du son de Mr Perrin and Mr Traill, *film tourné pour la Rank par Lawrence Huntington.*

En 1935, on finit par recourir au doublage en studio silencieux, là où le son est pur, les machines lourdes, mais la synchronisation difficile. Ce qui est gagné en qualité est souvent perdu en « spontanéité ».



Ce n'est qu'après la guerre, avec l'invention du magnétophone, que le son trouve une certaine souplesse, et même une certaine facilité : le son est de plus en plus dissocié de l'image, on le recolle ensuite artificiellement au mixage. L'œil et l'oreille se désaccordent; la voix et le jeu se décalent. Cependant, par sa maniabilité, le magnétophone portable s'impose, associé à un micro léger (quelques centaines de grammes) facilement perchable.

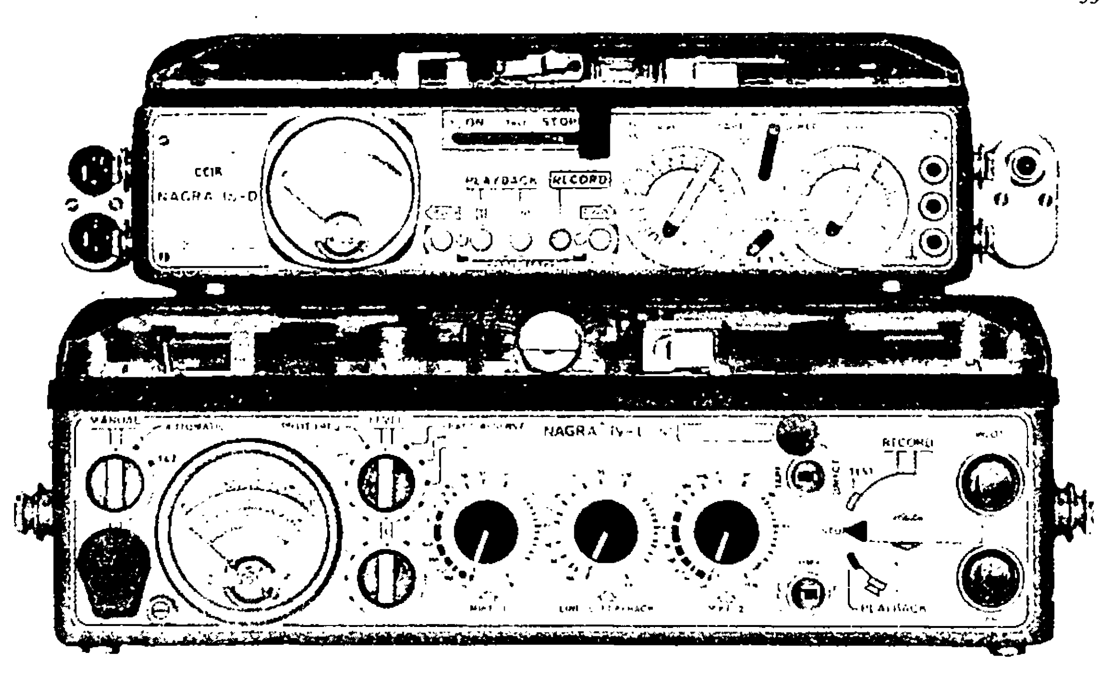
Dès la fin du 19e siècle, Oberlin Smith propose l'inscription magnétique pour l'enregistrement des sons. C'est pendant la guerre que le magnétophone fait ses débuts chez les nazis, mais c'est vers 1950 que le magnéto à bande est mis au point. Auparavant, on se sert d'un magnétophone à fil, d'un maniement si délicat qu'il met les nerfs de l'expérimentateur et l'enregistrement en pelotes.

Les métaux ferreux ayant la propriété de conserver par rémanence les traces des influences magnétiques qu'ils ont subies, on s'intéressait depuis longtemps à l'enregistrement magnétique; quatre perfectionnements furent nécessaires pour arriver à la qualité que l'on connaît aujourd'hui :

1) utilisation et mise en œuvre d'oxydes de fer finement divisés, enduits en poudre lisse sur un ruban plastique (l'émulsion magnétique) ;
2) l'utilisation de têtes magnétiques en anneau, qui concentre le champ magnétique dans un étroit entre-fer, où se divulgue le flux ;
3) le recours à une prémagnétisation (préexposition de l'émulsion magnétique comparable au « flashing ») produite par un oscillateur ultra-sonore, prémagnétisation qui a pour effet de diminuer la distorsion résiduelle, et le souffle de bande. ;
4) un transport régulier du ruban en régime synchrone, par l'asservissement du moteur « esclave » à un « maître » compteur (moteur quartzé du Nagra) ou à une horloge - mère (système Aäton).

Aujourd'hui, donc, avec l'emploi de micros électrostatiques transistorisés, de magnétophones enregistreurs quartzés, la qualité du son est très grande, en tout cas très supérieure à celle de la piste optique.

Le Nagra



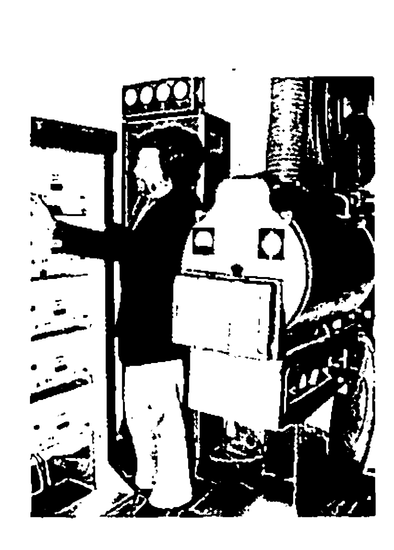
NAGRA IV : champ de fréquences : 20 à 20 000 Hz
champ dynamique : 72 décibels
OPTIQUE 35 mn : champ de fréquences : 50 à 10 000 hz
champ dynamique : 35 décibels (théoriquement 50 décibels).
copie usagée : 20 décibels

Le plus petit indice articulatoire, la moindre inflexion de voix est diffusée dans la salle de spectacles avec la même précision que des détails de l'image.

Qu'apporte donc la bande son?

La signifiance même de la matière sonore. Plus besoin de décoder (visuellement) la graphie dansante des lignes, le rythme des mots, sans jamais en goûter la prosodie. L'énonciation, est là, tout entière pour nous ravir, il y a du donné à entendre. Et que chante-t-elle, cette énonciation?

- Le soin apporté à l'articulation : il règle le contraste de la voix (broncher, marmonner, prononcer, ar-ti-cu-ler) ; indique le degré d'affirmation, la peur ou l'envie de se faire comprendre ;
- la vitesse d'élocution : elle règle la densité des mots (débit faible, régulier, rapide, saccadé, ponctué de silences) indique l'émotion, l'apathie, l'état d'esprit... etc. ;
- la force de la parole : parler fort, parler loin. Mais aussi poser des accents, hausser ou baisser la voix, rester discret... etc. ;
- la hauteur mélodique où elle se forme : la prosodie (hauteur des formants, inflexions de l'intonation, de la tonalité) ; indique l'interrogation, l'approbation etc. ;
- la déformation volontaire : l'imitation, la contrefaçon. (9)



Au total, ces trait signifiants, que le micro capte, mais que la plume dissout malgré elle, rendent compte de quoi?

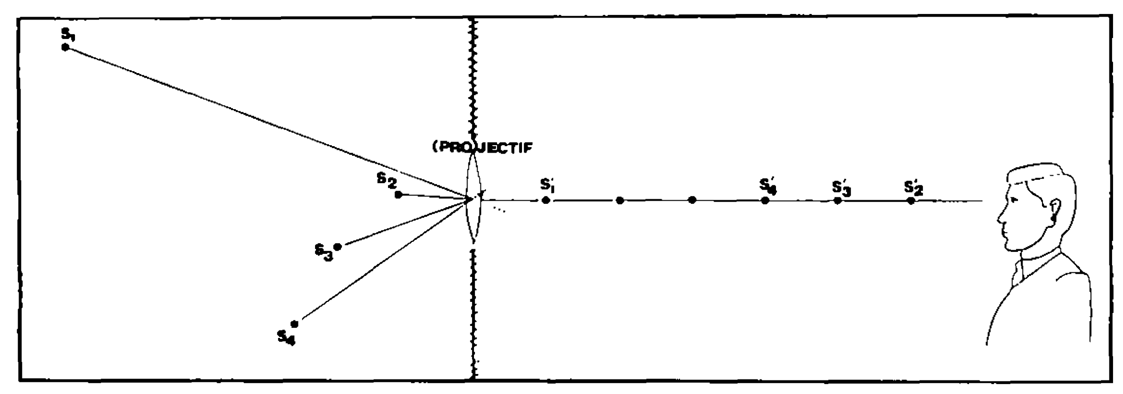
- *De l'être du sujet :* sexe, âge, identité : origine socio-culturelle et empreinte vocale particulière *(voice print);* typage (façon de poser la voix, accents, habitudes articulatoires) mais aussi timbre de voix personnel ;
- *de son état :* physique (essoufflé, enroué, etc.) et psychique (inquiet, joyeux, hésitant, combinard, ironique, bienveillant...) ;
- *de l'environnement :* d'où parle-t-on? (en plein air, dans une grande salle? dans quel contexte (seul, avec une ou plusieurs personnes, dans une atmosphère calme ou bruyante?).

Il faut voir à quel point l'énonciation, la prosodie sont importantes. Si quelqu'un me dit : « tu prends le train », ça peut vouloir dire :

- ma fille - un ami - un inconnu - veux - souhaite - regrette - doute - me demande si je prends le train et me le dit : dans un hall de gare - une épicerie fine - au téléphone... posément - avec angoisse - en pleurant - en bredouillant - avec joie...

Les micros n'ont donc pas été conçus pour reproduire ou singer l'appareil auditif (toutes les âneries racontées là-dessus ne leur ont jamais fait pousser d'oreilles !) mais pour faire partie d'une chaîne de reproduction dont le terme ultime est justement... l'auditeur.

De fait, la seule chose qu'on ait demandé au système reproducteur, c'est de ne pas défigurer la vibration sonore, de la rendre avec une « haute fidélité ». Or, cette reproduction intégrale de la masse et de l'espace sonores n'est pas le fait du dispositif cinématographique, tant s'en faut. (11)



La camera muta *(dispositif théorique): la largeur est reprojetée en profondeur étagée.*

Des distorsions, des colorations, un manque de transparence s'y font entendre, et surtout l'espace y est réduit à une dimension, celle de la profondeur, tandis qu'un bruit de fond plus ou moins gênant fait rayure, en tirant l'oreille. Ce manque de réalisme n'est pas le fait du micro (il en est de très bons, électrostatiques : Schoep, Calrec, Neumann, Sennheiser, etc.) mais du procédé d'enregistrement (la piste optique, facilement rayable) des amplificateurs et, malgré tout, des enceintes acoustiques.

Des manipulations adéquates seront donc requises pour effacer les scories du dispositif et restaurer l'*impression de réalité*. Dans le même temps, le problème de l'*impression de continuité* sera posé. Pour le comprendre, il nous faut faire retour sur l'oreille, et sur l'appareillage. *(A suivre)*

LES FILMS A LA TELEVISION

CHARLOT

Quel écho, quelles fictions font résonner en nous les films de Chaplin ? Rien de plus unique que Charlot et, en même temps, rien de plus unique, personnel, intime, que l'écho qu'il éveille en nous. Personnel et cependant, d'une certaine façon, commun à chacun de nous, d'une manière fébrilement identique : dans la diversité des rêveries (le cauchemar, qui est à la base du gag chez Chaplin, semble à chaque fois émerger, non pas du souvenir ancien de la vision de ses films, mais de notre propre souvenir, refoulé, de nos propres cauchemars, de nos premières angoisses), rêveries secrètes et intimes, chacun se retrouve tout aussi démuni, nu, pareil à l'autre dans le désarroi comme dans le rire, à égalité d'angoisse. Une même charge de frayeur fébrile, un effroi désordonné, un éclat de rire qui se fiche dans la peau comme un éclat d'obus, un abus de rire. A voir et revoir à la télévision tous ces merveilleux Charlot (les Chaplin de la fin, *Les Feux de la rampe, Un roi à New York*, c'est encore autre chose, les films d'un très grand cinéaste qui parle et qui pense au présent, qui fait parler le cinéma et qui en dégage une morale : un Chaplin redresseur de torts et de codes), on comprend la difficulté qu'il y a à en parler d'une manière neutre, l'impossibilité de les dissocier de ses états d'âme, passé et présent confondus dans un irrésistible mouvement d'aller et retour. Et ce n'est sans doute pas un hasard que ce soit James Agee, écrivain (mais aussi et surtout *scénariste*) américain, qui rende compte le mieux de la part commune et unique que prennent les films de Chaplin dans le poids de nos souvenirs.

« Au souper, ce soir-là, comme tant de fois déjà, le père du petit garçon dit : « Eh bien, si on allait au ciné ? » « Oh, Jay ! » dit sa mère. « Cet horrible petit bonhomme ! »
« Qu'est-ce qu'il a qui te déplaît ? » demanda son père qui le savait parfaitement, mais qui voulait le lui faire dire.
« Il est si mal *! » répliqua-t-elle, comme toujours. « Si* vulgaire *! Avec son affreuse petite canne ; continuellement à relever des jupes et tout et cette affreuse petite démarche ! »*
Son père rit, comme toujours, et Rufus eut l'impression que la plaisanterie était usée, mais enfin le rire le réconforta, comme toujours établissant un lien de complicité entre eux.
Ils descendirent à pied jusqu'au Majestic *dans une lumière de nacre et trouvèrent des places à la lueur de l'écran, enveloppés dans une émoustillante odeur de vieux tabac, de sueur âcre, de parfum et de pantalons sales, tandis que le piano moulait à toute allure et que des chevaux au galop déployaient un grandiose étendard de poussière. Et voilà que William S. Hart apparaissait, ses deux fusils crachant le feu, avec son long visage chevalin, sa longue lèvre dure et la plaine se ruait derrière lui, vaste comme le monde. Il faisait une petite grimace timide à une fille et son cheval retroussait ses babines et tout le monde riait et puis l'écran était rempli par une ville et le trottoir d'une ruelle dans une ville, une longue file de palmiers et enfin Charlie ; les gens se mettaient à rire dès qu'ils l'apercevaient, les pieds en dehors, les genoux écartés comme s'il avait les cuisses écorchées ; le père de Rufus rit et Rufus avec lui. Cette fois, Charlie vola un sac plein d'oeufs, puis, voyant arriver un agent, il les cacha au fond de son pantalon. Il aperçut alors une jolie fille et se mit à plier les genoux, à plier sa badine et à faire des grimaces ridicules. Elle secoua ses frisettes et s'en alla, le menton très haut, la bouche sombre aussi petite qu'elle pouvait la coulisser et il suivit, très agité, faisant avec sa canne toutes sortes de choses qui déchaînaient les rires des gens, mais elle n'y prêtait pas attention. Finalement, elle s'arrêta à un coin de rue pour attendre un tramway en lui tournant le dos comme s'il n'existait pas et après avoir essayé pendant un moment de se faire remarquer, sans y arriver, il lança un coup d'oeil au public, haussa les épaules et fit comme si c'était elle qui n'existait pas. Mais après avoir tapoté du pied quelques instants d'un air indifférent, il fut repris par son idée et, avec un charmant sourire, donna une chiquenaude à son melon, mais elle se raidit et secoua de nouveau ses frisettes, ce qui fit rire tout le monde. Alors, il se mit à aller et venir derrière elle, tout doucement, en la regardant et en pliant les genoux et tout le monde rit encore ; puis il fit virevolter sa canne et, avec l'extrémité recourbée, releva les jupes de la fille avec ce geste qui dégoûtait maman, lui regarda les jambes avidement et tout le monde rit encore très fort, mais elle fit semblant de ne pas avoir remarqué. Puis il battit un moulinet, s'accroupit brusquement en pliant sa badine et en retroussant son pantalon, puis de nouveau releva la jupe de la fille si haut qu'on voyait la culotte qu'elle portait avec presque autant de volants que des rideaux et tout le monde hurlait de rire et brusquement, furieuse, elle se retourna et lui donna un coup sur la poitrine et il s'assit, les jambes raides, assez brutalement pour se faire mal et tout le monde rugit encore et elle s'en alla d'un air hautain en oubliant son tramway.*

« en rageant sec ! » comme le dit tout haut le père de Rufus, jubilant ; et Charlie resta là, le derrière sur le trottoir et à son air, écoeuré, dégoûté, on voyait qu'il venait de se rappeler ses oeufs et on se les rappelait au même moment que lui. La mine qu'il faisait, la lèvre retroussée au-dessus des dents, le petit sourire malade, tout cela vous donnait l'impression de sentir ces oeufs cassés dans votre pantalon, aussi bizarre et affreux que le jour du complet de piqué blanc, où cela lui avait coulé le long des jambes et jusque sur les chaussettes et où il avait fallu rentrer à pied dans cet état avec les gens qui regardaient ; le père de Rufus faillit s'étouffer de rire et tous les autres aussi et le petit garçon plaignait Charlie, ayant connu le même malheur si peu de temps auparavant, mais la contagion était trop forte et il rit aussi. Et ce fut encore plus drôle quand Charlie se releva avec d'infinies précautions, l'air de plus en plus écoeuré, glissa la canne sous son bras et se mit à tirailler son pantalon, devant et derrière, les petits doigts recourbés comme s'il était trop sale pour être touché, écartant l'étoffe poisseuse de la peau. Ensuite, il plongea la main par derrière, sortit le sac d'oeufs brisés tout mouillé, l'ouvrit et regarda dedans ; il sortit un oeuf fendu, sépara la coquille en deux, fit glisser le jaune élastique d'une moitié dans l'autre et lâcha le tout en frissonnant. Puis il jeta encore un coup d'oeil dans le sac et sortit un oeuf intact, tout dégouttant de jaune crevé, l'essuya soigneusement sur sa manche, le regarda, l'enveloppa dans son mouchoir sale et le mit soigneusement dans la poche de son petit veston. Puis il tira sa badine coincée sous son aisselle, la reprit en main avec autorité et après un dernier regard au public, toujours écoeuré mais allègre quand même, il haussa les épaules, se retourna et repoussa en arrière de ses gros souliers, en grattant comme un chien, les coquilles cassées et le sac, regarda par-dessus son épaule (là, tout le monde rit encore) et s'en alla, pliant sa badine bien bas à chaque pas traînant, les genoux plus en accordéon et plus écartés que jamais, la main gauche tiraillant continuellement le fond de son pantalon, secouant un pied, puis l'autre et une fois, il plongea dans son pantalon, s'arrêta, et se secoua tout le corps comme un chien mouillé, puis repartit, pendant que l'écran refermait sur sa petite silhouette un brusque rond d'obscurité : et puis le piano changea son air et les réclames en couleur passèrent. Ils restèrent jusqu'au milieu du film de William S. Hart afin de savoir exactement pourquoi il avait tué l'homme au veston fantaisie – comme ils l'avaient supposé d'après le visage effrayé et ravi qu'elle avait une fois l'exécution faite, il avait insulté une fille et grugé son père en plus – et le père de Rufus déclara : « Bon, je crois que c'est là qu'on est arrivé », mais ils assistèrent encore au meurtre de bout en bout une seconde fois et puis ils sortirent. » (James Agee. Un mort dans la famille. *Plon).*

Après cela, il n'y a sans doute plus rien à dire. Quelques remarques, pourtant :

1) On n'a pratiquement pas eu d'exemple, dans cet hommage télévisé, de la première période de Chaplin (celle à laquelle se réfère explicitement Agee), période de films courts, méchants, vifs. Genèse du personnage, jeunesse de Charlot : l'homme a choqué les spectateurs, mais il a reçu lui-même plus d'un choc. Il sort de ces premiers films un peu hagard, le regard perdu et l'alarme à l'oeil : la méchanceté n'est plus aussi gratuite, chaque coup de pied doit porter.

2) Les films finissent souvent très vite, trop vite. On reste la bouche ouverte, l'esprit indécis. Tout tourne. Impossible de ne pas repenser à ce que l'on vient de voir. Que s'est-il passé ? (Si on ne sait jamais très bien comment le film se termine vraiment, à défaut d'élucider le dénouement, on se sent obligé de revenir en arrière : comment en est-on arrivé là ?).

3) Une scène n'est jamais telle qu'on se la rappelait. En général, on se l'imaginait plus longue : ainsi de ce moment, dans *La Ruée vers l'or*, où Charlot mange ses lacets de chaussures comme si c'était des spaghettis. La scène dure à peine quelques secondes. Le gag s'étire dans la mémoire : plus la notation est juste, plus elle se fixe durablement.



Charlot dans *Le Cirque*

4) Un rapide regard à la caméra, un imperceptible « yeux dans les yeux » avec le spectateur : il est rare que Charlot ne nous regarde pas. Comme pour dire : « Alors ? ».

5) Les enfants, les animaux, les machines, les automates. Entre ces différents éléments, de constantes mutations. On se transforme toujours, à un moment ou à un autre, en quelque chose d'autre. La mécanique a des ratés : le rire naît.

6) Quel aplomb ! On fait des films parlants depuis des années, des centaines et des centaines de films parlants. Et Chaplin se paye le luxe de faire des films muets (merveilleusement sonorisés) ! Une telle audace, aujourd'hui qu'un réalisateur, même confirmé, n'ose plus faire un film en noir et blanc, est proprement impensable.

7) Même devant un récepteur de télévision – il suffit pour cela d'être au moins trois ou quatre à regarder –, Charlot recrée l'espace de la salle de cinéma populaire. On rit, on crie, on s'interpelle. On a démoli les salles de quartier : l'esprit reste.

Louis Skorecki

LIMELIGHT
(CHARLES CHAPLIN - 1952)

Calvero (Charles Chaplin) se produit au « Middlesex » sous un faux nom et, pour ce come-back sur les planches connu de lui seul et du spectateur, chante « l'Air de la sardine ». Le public s'en va, le hue, le chasse. Or, ce public est populaire, c'est celui des ghettos, qui a aimé Calvero quand Calvero était Calvero.

Plus tard, retrouvé dans un pub où il fait la manche, Calvero se laisse aisément convaincre d'être la vedette et le bénéficiaire d'un gala donné en son honneur : il y apparaîtra sous son vrai nom. Ses amis, et jusqu'à la femme qui l'aime (Claire Bloom), paient une claque pour prévenir le désastre. Le gratin de la société, les « têtes couronnées de l'Europe » sont là, dans la salle. Surprise : le numéro de Calvero fait rire. Grisé, il reprend « l'Air de la sardine » qui connaît cette fois-ci un grand succès. On connaît la suite : le numéro musical avec Keaton, la chute dans la grosse caisse, les adieux au public (« j'aurais bien aimé rester, mais je suis coincé ») et la mort : Calvero meurt applaudi. L'honneur et la morale du film sont saufs : il ne faut pas se complaire dans son malheur, il faut persévérer, aimer son public et la vie.

Mais pour nous, spectateurs (bouleversés) du film *Limelight*, les choses ne sont pas aussi simples. Pourquoi « l'Air de la sardine » qui a fait fuir au « Middlesex » remporte-t-il un triomphe auprès des têtes couronnées? Comment se fait-il que le long et pas très drôle numéro avec Keaton se déroule dans un silence de glace, ponctué d'aucun rire? Comme il est exclu que Chaplin ait oublié d'introduire à ce moment un son d'ambiance, l'énigme demeure. Bien sûr, il y a des réponses. Il y a que Calvero a bu avant d'entrer en scène, ce qu'il n'avait pas fait au « Middlesex ». Il y a la claque. Il y a aussi une raison, plus sérieuse, qui est que le public populaire du « Middlesex » est sans doute meilleur juge en matière de comique que les têtes couronnées. Où l'on peut discerner la peur du Chaplin des années cinquante de perdre ce public de pauvres – qui l'a fait – et de ne plus être applaudi que par les riches – qui n'ont rien épargné pour le défaire.

Pourtant, ces raisons ne satisfont pas tout à fait. L'indécidable de la dernière prestation de Calvero (est-il vraiment drôle?) n'est pas à imputer à une négligence de Chaplin quant au son, mais à mettre au compte de sa connaissance profonde du cinéma. Même si, du cinéma, il ne parle jamais et si, à la différence de beaucoup de comiques, dont Keaton (*The Cameraman*), il est tout le contraire d'un cinéaste qui se penche sur le cinéma, Chaplin témoigne d'un savoir sur la différence entre la scène et le plateau, entre le théâtre et le cinéma. Différence terrible, abîme. Au théâtre, le public sait quoi penser du spectacle et il sait aussi le manifester. On ne triche pas avec ce public-là, on ne l'intimide pas, on ne le fait pas rire de force. Au cinéma, il n'en sera jamais *tout à fait* ainsi, même et surtout dans les cas extrêmes où la différence entre les deux arts semble disparaître : purs numéros d'acteurs ou théâtre filmé. Au cinéma, un par un, chacun dans sa solitude, nous ne savons jamais très bien ce que nous pensons de ce que nous voyons parce que nous ne savons jamais très bien ce que nous voyons. Parmi les moments qui touchent au plus près à ce qu'il en est, *au fond*, du cinéma, il y a ces moments d'*indécidable* : quand Calvero est censé faire hurler de rire une salle dont nous entendons, nous spectateurs du film, le silence, nous sommes induits à nous prononcer intérieurement sur la valeur de quelque chose qui est produit à nos yeux et, en même temps, ce jugement nous est rendu à peu près impossible. Double contrainte, schizophrénie propre au cinéma, possibilité infinie pour les vessies d'être crues briller comme des lanternes, et vice versa. Je me souviens d'un de ces grands « moments de cinéma », comme on dit, dans un film de Welles intitulé *Une histoire immortelle*, où un jeune marin demande à Jeanne Moreau quel âge elle a et où elle répond, timidement, j'ai dix-sept ans. C'est peu de dire qu'à un tel moment, nous acceptons cela comme une convention ou un jeu, nous sommes en fait émus (et de cette émotion, nous jouissons) du sacrifice que nous faisons de cette faculté de juger par soi-même, essentielle au théâtre mais qui, au cinéma, s'échange volontiers pour quelque chose d'inestimable : l'implication dans le film, c'est-à-dire la solidarité avec ces êtres intermittents et plats que sont les « personnages ».

Si *Limelight* nous touche tant, c'est que Chaplin sait que le cinéma n'est pas le théâtre, que les jeux de scène et les feux de la rampe sont bizarrement tordus quand ils sont filmés – c'est-à-dire différés –, et projetés – c'est-à-dire reservés à tous et à personne. Si *Limelight* est un film qui ne perd rien de sa force (au contraire) à la télévision, c'est parce que Calvero nous y regarde comme si, de la nuit où il plonge, il cherchait à reconnaître, en nous mais aussi à travers nous, *tous* les publics à venir. Nous sommes, devant la boîte-télévision, un de ces publics *qu'il regarde mais qu'il ne voit pas*. Et cela, il le sait. C'est cette situation (la nature foncièrement asymétrique du rapport entre le comédien et son public, au cinéma[1]) qu'il n'a cessé d'illustrer en racontant le plus souvent des histoires d'amour où l'autre est une infirme (aveugle, paralysée) couvée par le regard auquel elle est livrée. Que l'on pense à la fin des *Lumières de la ville :* Chaplin regarde la fleuriste comme il la regardait quand elle était encore aveugle et qu'elle ne le voyait pas. Et d'ailleurs, il ne la regarde pas, il fait le plein d'une vision unique, irremplaçable, à tout hasard et une fois pour toutes : *il la voit le regardant*. Cette fleuriste, métaphore du public, c'est aussi bien nous : nous le voyons et il ne nous voit pas mais souvent il nous regarde comme s'il nous voyait et que, du coup, c'était nous qui ne le voyions plus.

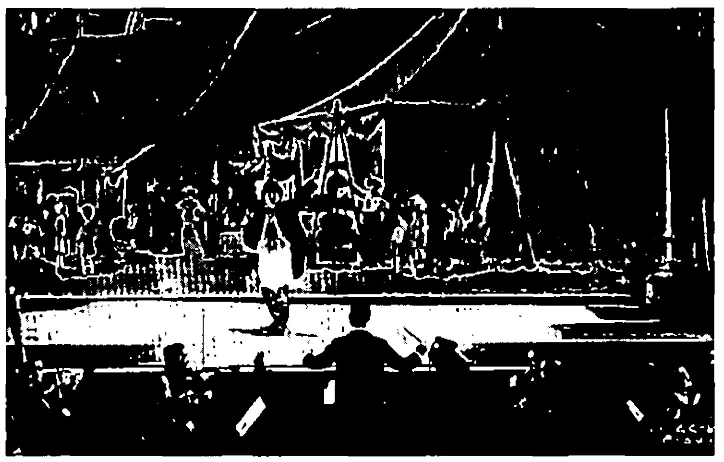
C'est ce qui rend si actuels, si présents, les films graves de Chaplin, ceux où il délivre un message : le discours du petit tailleur dans *Le Dictateur* ou les déclarations sulfureuses de Verdoux à son procès sont, comme le numéro de Calvero, sans garantie, sans réponse, voire sans contre-champ : la place est là, mais vide. Quoi que je vous dise, je vous parle d'où je ne serai jamais plus et là où vous n'êtes pas encore.

Serge Daney

1. Il est assez facile (qui le fit mieux que Bazin?) de parler du personnage de Charlot, mime et mythe. Il est assez difficile de parler du *cinéaste* Chaplin. C'est ce qu'il faut commencer à faire.

2. *Limelight* n'est pas une ruse de séducteur, un faux film d'adieux au public. Certes, Chaplin a survécu vingt-cinq ans à Calvero et il a fait deux films (*Un roi à New York*, *La Comtesse de Hong-Kong*). Mais deux films de quelqu'un qui a *déjà* fait ses adieux et qui ne revient pas là-dessus. *Un roi à New York* est une démystification froide et gaie de toutes les ruses de la séduction, de la publicité à la propagande, qu'il s'agisse de vendre un dentifrice ou de vanter le communisme. C'est la force unique du cinéma de Chaplin, son luxe inouï d'avoir été – au plein sens du terme – biographique et contemporain. Biographique puisqu'il traite chaque sujet une seule fois (y compris sa propre mort, dans *Limelight* justement) et contemporain puisque, par delà ses contempteurs d'hier, *Un roi à New York* est, aujourd'hui, un film actuel.

Calvero chante l'air de la sardine dans *Limelight*



RIVIERE SANS RETOUR
(OTTO PREMINGER - 1954)

Quel film ! Et pourtant depuis sa sortie, bientôt un quart de siècle, cette rivière n'a pas fait beaucoup de vagues. En tous cas, pas ici, aux *Cahiers*, où, du numéro 1 au numéro 150, elle n'apparaît que dans deux numéros : celui du premier entretien avec Preminger et celui de sa critique, mitigée, par Truffaut[1]. Depuis, plus rien, l'œuvrette « limpide et fraîche » sort des esprits. A l'exception d'une mention, dans l'entretien avec Jacques Rancière (numéro 268-269) sur laquelle nous reviendrons. Le temps a passé et Preminger avec. Le temps du Mac-Mahon et l'appartenance au bataillon sacré, je veux dire au « Carré d'As », semble bien loin. La vision des derniers films, comme la re-vision au hasard de la programmation télé de quelques-uns des premiers, y compris des plus glorieux, comme *Laura* (quoique *Angel Face...)* ne font qu'accentuer la dégringolade, à la Bourse des valeurs cinéphilesques, du « Preminger ».

Et puis, *Rivière sans retour* passe un soir à la Télé et c'est, à nos yeux, le retour d'un chef-d'œuvre. La redécouverte d'une ballade lyrique et narrative, qui nous procure d'abord une extraordinaire délectation. Ce qui d'ailleurs n'a jamais été refusé au film. Truffaut écrivait : « Rivière sans retour *n'a que le plaisir des yeux pour objet et la beauté de chaque plan pour justification de ce plaisir »*[2]. En somme : sois belle et coule. Alors qu'après cette revision il nous semble que le film, tout en nous captivant, atteint, par et à travers toutes les conventions hollywoodiennes, à une extraordinaire vérité. Vérité qui ne nous paraît pas moins engager notre sens critique, notre responsabilité de spectateur, qu'un chef-d'oeuvre moderne comme *Numéro Deux* ou *Milestones*. *Milestones* justement, dans lequel Rancière reconnaissait *« la fiction du type* Rivière sans retour, *où l'on voit au premier plan l'ancien prisonnier qui abat un arbre pour construire sa maison et où l'on a, au terme d'une série d'épreuves, la ville, la loi, et la morale américaine »*[3]. Nous voilà loin de *« l'anecdote trop modeste pour être racontée »*[4] de Truffaut. Modeste, certes, mais dissimulant, sous son apparente simplicité, une extraordinaire complexité. Comment ne pas entendre que, sans discours explicite et sans effets de manche, cette *Rivière* nous entretient à voix basse de mille choses essentielles. Du temps qui passe et qui ne revient pas. Des errances et des rencontres d'individus perdus dans la naissance d'une nation. Du couple, de sa lente construction faite de l'acceptation de l'autre, comme il est. Des rapports entre générations successives, entre parents et enfants, parents et enfants naturels, parents et enfants adoptifs. De l'adoption non seulement par les parents, mais aussi par les enfants. Le film pouvant être vu comme une sorte de conte de fées, de roman familial au terme duquel un petit orphelin se choisit père et mère. De la tolérance, de la vanité des idées reçues. Des préjugés stupides sur les femmes, sur les hommes. Des proverbes toujours prêts à servir, prêts à porter, pour toutes les situations. Des codes d'honneur qui légifèrent sur l'orientation - par devant ou par derrière - que doit avoir un coup de feu salvateur. Et bien sûr de l'écroulement de tout ce fatras à l'épreuve de la vie.

Thématique qui témoigne bien de la hauteur de vue, de l'intelligence et de la maturité de ce cinéma classique populaire qui s'adressait manifestement « aussi » à des adultes. Alors qu'une bonne part, sinon la totalité du cinéma dit populaire actuel relève d'une infantilisation systématique qui témoigne sans doute du souci de la production de s'adapter à un public potentiel, que l'on sait, en son énorme majorité, composé d'adolescents.

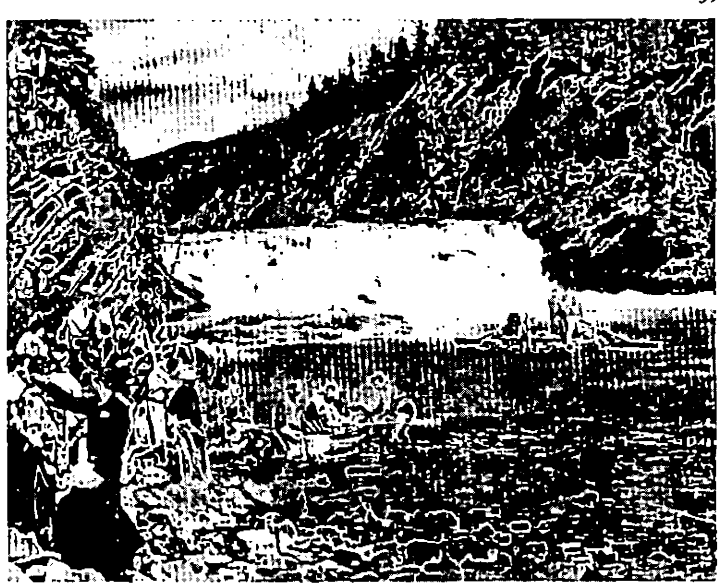
Thématique incarnée dans des personnages extraordinairement présents. Alors qu'ils avaient tout pour constituer une galerie de clichés : la pute au grand cœur, le veuf bougon et revenu de tout, le gentil petit garçon, le vilain méchant, ils sont en fait d'une épaisseur, d'une vérité telles que l'on ne peut évoquer que Tolstoï, Ford ou De Mille. Pour prendre un exemple, remarquons la complexité du « vilain » joué par Calhoun. Sans que ce soit jamais dit, l'on constate qu'il s'agit d'un personnage finalement pas entièrement négatif, pour lequel on touche du doigt la véracité de l'expression : loin des yeux, loin du cœur. Bien sûr, il y a la sûreté de la direction. Preminger, ancien acteur de théâtre et de cinéma, ancien assistant de Max Reinhardt en 1923-25 et ancien metteur en scène de théâtre, se définit, dans l'entretien, avec Doniol-Valcroze-Rohmer de 1961, comme *« à l'origine, un homme de théâtre, et ma formation théâtrale m'a marqué, je n'en disconviens pas »*[5]. Mais il n'y a pas que cela. En dehors du jeu, remarquable, il y a un évident souci de la vérité des personnages, sur le papier. Souci clairement revendiqué dans la réponse à la question de savoir s'il se recommande de Lubitsch : *« Si Lubitsch a un successeur, ce n'est pas moi, mais Billy Wilder. Son système est contre ma nature. Tout chez lui était fonction du trait, de la simplification comique, du gag visuel ou du « mot ». Moi, j'aime que l'humour vienne du caractère des personnages (...) Dans une comédie, on prend une situation et on lui fait subir un traitement pour la rendre amusante, même si ce traitement va contre la vérité des caractères. Mais, je suis incapable de cela. Il m'est impossible de tout subordonner à l'effet comique »*[6] A l'effet tout court, pouvons-nous ajouter. Il pousse le respect de ses personnages, et témoigne d'ailleurs aussi de sa formation théâtrale, en poursuivant : *« Je n'aime pas l'écrire* (le scénario) *en fonction de tel ou tel acteur. Mes interprètes, je les choisis, une fois la rédaction entièrement achevée. C'est le caractère du comédien qui doit s'adapter à celui du personnage, et non l'inverse »*[7]. D'ailleurs, la direction d'acteurs n'est pas ce qui compte le plus pour lui, ce qui compte le plus, *« c'est le scénario, c'est du moins mon principal souci. Je travaille en collaboration étroite avec le scénariste (...) La qualité du scénario est pour moi garante de celle du film »*[8].

Comment définir la mise en scène du film? D'abord nous l'avons dit, comme très plaisante : la délectation. Mais aussi, il nous semble que loin de broder de gratuites arabesques, elle incarne et signifie, comme souterrainement, la vérité du scénario. Mise en scène contemplative et non-interventionniste, difficile à cerner. Comment rendre compte du prodigieux climat de matin du monde dans lequel le premier plan se déroule? Du fait que par l'écroulement de cet arbre, un homme semble prendre possession d'un paysage entier? Accumulons quelques évidences, toutes sous le signe d'une vérité, vérité à l'intérieur d'un mensonge, comme il se doit. Vérité des images, des extérieurs vraiment tournés entièrement en extérieurs contrairement à la norme de l'époque. Pas de transparences derrière les très rares gros plans, sauf celles, inévitables et d'ailleurs assez médiocres, qui déroulent un fond tumultueux à l'arrière des personnages vus en plan rapproché sur le radeau.

Vérité des lumières, de l'admirable Technicolor de La Shelle : rarement les nuits, par exemple, ont été si bien rendues. Et surtout, vérité de l'espace. De très longs plans, très peu de gros plans, aucune ostentation, aucune banalité. Une seule scène est systématiquement découpée en champs-contrechamps: celle où, au bord de l'eau, Marilyn révèle à Mitchum qu'elle connaît son passé. Accompagnant cette raréfaction et cet élargissement des

plans, une grande profondeur de champ visuelle et sonore. Les arrière-plans regorgent de faits, d'événements que nous voyons de loin ou que nous entendons sans les voir. Ainsi de l'exemplaire première séquence, après le générique, où la vie de la ville nous est d'abord montrée uniquement derrière les personnages, comme une vivante toile de fond. Toile de fond, mais reliée par le sens aux personnages : les deux femmes de l'arrière-plan qui se battent au moment où l'interlocuteur de Mitchum compare la ville à Sodome et Gomorrhe. Cette espèce de feuilletage de l'espace en plans superposés rappelle bien sûr Stroheim et Renoir, il faut cependant signaler qu'il s'agit d'un des premiers Scope, en 1954, et que, avant que Kazan ne lève cet interdit en 1955 avec *East of Eden*, les films en Scope évitaient le découpage en plans courts, rapprochés et à focale longue. Mais si contrainte il y a, elle est totalement utilisée à des fins structurelles et expressives. Ce qui était très neuf pour l'époque et qui reste magique, c'est bien sûr la souplesse et la beauté des longs mouvements d'appareil, qui font glisser les personnages d'un bord à l'autre du cadre Scope en jouant à la fois sur la profondeur de champ, sur la durée du plan et le refus du découpage systématique, ainsi que sur les mouvements d'appareils, la mise en scène multiplie de petits et en apparence insignifiants détails, qui en fait affirment la vérité de l'espace et du temps. Ainsi, la valise de Marilyn. Lorsque Marilyn descend du radeau en perdition dans les bras de Calhoun, celui-ci, devant l'urgence du danger la force à abandonner sa valise qui disparaît latéralement de l'image emportée par le courant. Le plan se poursuit, sans interruption, et, plus loin, à la faveur d'un mouvement de la caméra qui suit les acteurs, nous pouvons découvrir, si nous le voulons bien, la valise flottant au fil de l'eau qui l'a entraînée dans le fond du plan. Il y a là, au premier degré, une discrète authentification des coordonnées spatio-temporelles du plan, mais il nous paraît possible d'y voir simultanément un renvoi à la situation, au scénario. Cette valise, Marilyn y tient beaucoup, nous le savons. Elle contient une partie de ses vêtements de théâtre, elle représente sa vie au début du film et elle ne se résoud à l'abandonner à l'eau que contrainte et à regret. Après avoir mis pied à terre se déroule sa deuxième rencontre avec Mitchum, la bonne, la définitive, qui changera leurs vies. Et finalement, l'éloignement visuel de la valise et le fait qu'il ne soit noté ni par elle ni par personne nous paraît bien correspondre à la situation. Il s'agit d'un premier dépouillement, d'une première épreuve qui nous est discrètement montrée. On peut aussi bien remarquer dans l'écriture même du film et son déroulement une structure semblable : celle qui consiste à donner et à marquer un élément quelconque, à le lâcher puis à le retrouver plus tard, la trajectoire parcourue signifiant par elle-même. Il y a là d'ailleurs une attitude ultra-classique dans le cinéma traditionnel, attitude amenant une participation active du spectateur. Donnons comme exemple les souliers rouges, qui, contrairement à ceux d'Andersen, se laisseront abandonner pour le salut de l'héroïne. Nous les remarquons une première fois, ces souliers, et surtout ce qu'ils représentent, leur importance pour Marilyn. Puis nous les perdons de vue, jusqu'au moment où ils reviennent à la toute fin du film, où nous les voyons abandonnés avec tout ce que cela signifie pour elle et pour nous.

Sans relâche, la mise en scène, par le respect du réel qu'elle manifeste, correspond bien à la fable qu'elle signifie, tout en fabriquant pour nous du plaisir. Cela aussi très revendiqué par Preminger : *« Je ne cherche pas à montrer la vérité absolue. S'il m'arrive de l'atteindre, c'est seulement à travers la fiction. Plaire au spectateur et le faire penser en même temps un tout petit peu, voilà mon but. Il y a toujours des idées, si vous voulez, derrière les histoires que je raconte, mais ces idées, je tiens à ce qu'elles n'apparaissent pas trop. Sinon mon histoire ne serait plus une bonne histoire »*[9].



Rivière sans retour (tournage)

Qu'ajouter? Que le climat d'émerveillement dans lequel baigne le film est aussi tributaire de la musique : les chansons de Marilyn comme la partition de Cyril Mockridge, qui ponctue la bande-son d'effets d'orchestre et de chœurs à bouche fermées, comme d'une féerie.

Moralité : *Rivière sans retour* est sans doute un chef-d'œuvre, les films de son auteur que nous évoquions au début n'en sont pas. Inutile de rouvrir fébrilement le dossier Preminger, en vue d'une réhabilitation de toute son œuvre. Ce serait retomber dans de vieilles ornières. Simplement, il nous faudra voir et revoir avec toujours plus d'attention et nous persuader que la Bourse des valeurs cinéphiliques ne peut, ni ne doit traiter, à de rares exceptions près, des seuls auteurs, mais de ce qui existe, de ce qui demeure, à quoi il nous faut sans cesse retourner : les films.

Marc Sator

1. *Cahiers du Cinéma* No 38, p. 51
2. Idem.
3. *Cahiers du Cinéma* No 268-269, p. 8
4. *Cahiers du Cinéma* No 38, p. 51
5. Idem, p. 5
6. Idem, p. 4
7. Idem.
8. Idem, p. 5
9. Idem, p. 9

LE CRIME DE MR. LANGE
(JEAN RENOIR - 1936)

Le personnage le plus attachant de ce film, c'est Batala. Son existence, qui pouvait paraître paradoxale dans le scénario, s'affirme sur l'écran par une invention dans les gestes et une virtuosité dans le parler où l'on voit Jules Berry poussé par Renoir à toujours avoir en tête que la cohérence d'un personnage qui n'exprime pas ce qu'il pense est difficile à tenir et exige un contrôle constant sur la tentation de briller pour briller. Berry représente devant nous un maître-escroc avec tant de bonheur dans l'expression qu'on ne peut s'empêcher de penser que

Renoir, qui lui accorde une énergie aussi affolante, le préfère, comme motif esthétique, à la collectivité ouvrière que les mouvements de ces années-là conduisaient devant sa caméra.[1] Il est plus exaltant pour un cinéaste de montrer des personnages méchants que l'on réprouve, ou dont le comportement est difficile à admettre, que des personnages qui se conduisent bien. Et il est pénible – que l'on fasse des films ou que l'on en soit spectateur – de voir et d'écouter des personnages constamment victimes des circonstances et qui n'y mettent pas un peu du leur à faire le mal. C'est en partie pourquoi la plupart des films sociaux d'aujourd'hui non seulement sont intrinsèquement mauvais, mais sont à vous ôter le goût de la vie tant ils sont peu clairvoyants sur ce qui fait marcher la machine humaine.[2] La gloire universelle de Chaplin nous a permis de revoir et de découvrir les sublimes *Lumières de la ville* et *Un roi à New York* où ce problème se trouve posé et résolu, ou plutôt d'emblée résolu, comme si le fait d'avoir à le poser un jour signifiait une incapacité à détecter ce qui ne vaut rien.

Ce qui hante Renoir – on le sait depuis Rohmer et Douchet et on l'a vérifié en revoyant ses films –, c'est la mobilité et la métamorphose. Or, plus un personnage a de pouvoir (ou en prend), moins il ressent de gêne à bouger, plus ses gestes se développent, plus son corps va librement, et plus la caméra doit apprendre – pour reprendre une image proposée par Renoir – à faire le bouchon. Les personnages qu'il affectionne sont ainsi soit des individus qui rayonnent hors la loi, qui impatientent le cadre : patrons et escrocs, clochards, braconniers et marginaux (Boudu, Batala donc, Renoir dans *La Règle du jeu*, Opale...), soit au contraire des individus sevrés d'espace, des empêchés de bouger (les prisonniers de *La Grande illusion*, ceux du *Caporal épinglé*, les émigrés de *La Marseillaise*, les résistants de *Vivre libre*). Et faire un film, pour Renoir, c'est nouer entre eux plusieurs mouvements contradictoires (ceux des acteurs, ceux de la scène, avec la scansion, toujours autonome, de la caméra) et montrer, peut-être grâce à cela, que ce qu'on allait prendre pour la réalité et à quoi l'on allait croire dur comme fer se métamorphose soudain en représentation où chaque personnage, à des degrés divers, joue un rôle et laisse, tôt ou tard, apparaître la défroque théâtrale (les poupées vivantes de *La Petite marchande d'allumettes*, le personnage du vice-roi dans *Le Carrosse d'or* et tant de personnages jusqu'à ceux du « Dernier réveillon » dans *Le Petit théâtre de Jean Renoir*).

Il est vain de penser les films de Renoir (comme ceux de Rossellini ou de Godard) en termes de chefs-d'oeuvre. La perfection ne l'a jamais requis ni arrêté. On voit à l'oeuvre deux directions contradictoires, incompatibles même. D'une part – et cela se vérifie surtout dans les premiers films – l'affirmation quasi expérimentale d'un *matériau brut* (dont les sommets me paraissent *La Nuit du carrefour*, *Madame Bovary* et *Toni*; mais les autres qui présentent cet aspect âpre et nu, laissent voir avec une belle indifférence au finissage les coûtures des scénarios, certaines coquetteries d'acteurs, parfois d'un peu faciles mots d'auteur), matériau voluptueusement briseur de cadres; d'autre part – c'est de plus en plus net vers 1940 – une représentation délibérément condensée de la réalité traversée par le sentiment moral et philosophique provisoirement éprouvé par Renoir (jusqu'au scepticisme cosmique du *Fleuve*) où les personnages expriment parfois très nettement une conscience aiguë de leur propre vie qui ne leur était accordée auparavant qu'à petites doses et comme à distance (les sommets seraient alors *Le Journal d'une femme de chambre*, *Vivre libre*, *Le Fleuve*, *French-Cancan*, *Le Testament du docteur Cordelier*, *Le Caporal épinglé* et *Le Petit théâtre de Jean Renoir)*.

Pour revenir au *Crime de Monsieur Lange*, on trouve encore de beaux exemples de « matériau brut » interrompus par quelques moments de schématisme ou de complaisance (le personnage joué par Brunius, la séquence du vrai prêtre dans le train...) dûs à une certaine démagogie laïque de l'époque, et des mots d'auteur de Prévert qui n'ont malheureusement pas gêné Renoir; mais la dernière demi-heure – la disparition et le retour de Batala – qui annonce le dérèglement social de *La Règle du jeu*, retournant à son avantage l'image méprisante contenue dans l'expression courante « faire son cirque » ou « faire son cinéma », prépare une synthèse passionnée de toutes les sortes de théâtre que les films suivants reprendront et développeront.

Jean-Claude Biette

1. Renoir est plus inspiré dans *La Marseillaise* : moins « épaté » par ses acteurs il pense davantage au réalisme, à la vérité historique, et à ses personnages. Et sa sympathie, mieux divisée, est aussi plus forte. Comme aussi dans *Toni*.

Lange est en fait une ébauche de Cordelier.

Si Chaplin et Stroheim hantent l'imaginaire cinématographique de Renoir, Andersen et Stevenson en sont les inspirateurs fictionnels les plus profonds.

2. Ils tablent sur une distribution univoque des responsabilités, illustrent une vision idéologique de la réalité, se soucient peu de la crédibilité des personnages et ne recopient des films antérieurs que les seuls effets anecdotiques.

VIOLENCE ET PASSION
(LUCHINO VISCONTI - 1974)

Quand ce film est sorti, les *Cahiers* l'ont laissé passer. A tort. *Violence et passion* est, de bout en bout, un film passionnant et tout à fait actuel.

Un film passionnant. Le titre français, après tout, n'est pas aussi bête que d'aucuns l'ont clamé : encore faut-il s'entendre sur le sens de cette violence et la nature de cette passion. On parle beaucoup de paranoïa dans nos sociétés de surveillance, sans préciser toujours quelle est la part de vérité et la part de délire qui la composent, c'est-à-dire sans prendre parti. Visconti prend parti, et c'est rare : c'est-à-dire qu'il situe son récit de manière explicite comme la version maniaque d'un ensemble de faits délirants vus à travers les yeux d'un personnage tout aussi délirant. Le professeur voit ce qui lui arrive avec passion et terreur, une terreur calme, intériorisée, insoutenable. Et qui pourrait soutenir les agressions invraisemblables, répétées, violentes, dont il est l'objet? Qui pourrait voir arriver vers lui, sans frémir, sans trembler, une horde de barbares dorés du temps présent? « Ils sont caricaturaux, c'est de la blague, ce sont des rêveries de vieillard coupé des réalités du monde moderne », entend-on répéter à la ronde par des critiques mal au fait de la décadence véritable dont traite Visconti, une décadence qu'on habille comme on veut, et donc un mot qui ne devient plus que cela, une plate image de marque, et fausse qui plus est. Il faudrait dire : des cas de danses, ou des cadences. C'est-à-dire un ballet d'obsessions, réglé, rythmé, un ballet qui met en scène des danseurs immobiles, exclusivement préoccupés du prochain pas qu'ils auront à faire, de la prochaine figure qu'ils vont exécuter. Tout se passe dans leur tête, tout se passe devant nos yeux. Visconti nous donne à voir, avec la plus extrême précision, avec la plus folle netteté - celle de la folie, oui - ce qui arrive quand on rive ses yeux sur l'autre rive. Il dit : on n'est pas fou sans raison, quand on le devient, c'est qu'il y a tout lieu de l'être. Et où l'être mieux que dans le lieu de l'âtre, dans le regard de l'autre? A trop fixer la flamme qui danse, on risque de s'esquinter la vue, oui, mais aussi, sitôt le regard tourné dans une autre direction, peut-on alors apercevoir fébrilement ce qui d'ordinaire ne se remarque même pas. Et il en est ainsi du vieux

professeur, enfermé dans sa haute demeure, habitué depuis longtemps au mutisme rassurant des livres et des tableaux. Quand débarque la tribu vociférante qui a fait vœu de l'envahir, il est d'autant mieux placé pour les voir arriver qu'il semble de toute éternité s'être voilé les yeux devant le spectacle de ses contemporains. Il les voit arriver : qui est celle-là? Que fait celui-ci? Ils n'arrêtent pas de téléphoner, puis-je passer un coup de fil, mais oui, bien sûr, faites... Vont-ils s'arrêter? De quels liens sont tissés les fils de la tribu, quels incestes aberrants se commettent sous mon toit?

Un film actuel. Le fantasme. Voilà bien le maître-mot du cinéma qui se pratique aujourd'hui sous le label « auteur », un cinéma plus largement viscontien qu'on ne pense, mais rarement à la hauteur de l'original. Maître-mot et traître-mot. Le fantasme est ce qui permet généralement de prendre la place du point de vue. On obtient des positions du type : là, c'est du rêve, ailleurs vous pouvez interpréter la situation comme vous voulez, ce personnage, ce n'est pas moi, encore qu'il me représente dans une certaine mesure, toutes les œuvres sont autobiographiques, où est la réalité, où est la fantaisie, au spectateur d'en démêler les fils.

Rien de tout cela dans *Violence et passion.* Il s'agit bel et bien de la reconstitution synthétique de la vérité du monde. Haute ambition, autre propos : derrière des personnages particularisés à l'extrême, des situations qui condensent jusqu'à l'enflure une somme invraisemblable de gestes et d'attitudes stéréotypés, une ambiance et un climat (au sens météorologique) de classe déchue, l'aristocratie voyageuse de ceux qui sont portés par leur nom, derrière cette toile frénétique se profile l'acuité de la sensation, la vérité du délire. Rarement collage imaginaire parvient-il à cette pesanteur documentaire : il ne serait pas absurde d'imaginer que le film de Visconti ait pu être commandité par un société d'assurances outre les effractions en tous genres, ou par une marque de serrures, verrous et cadenas. N'y a-t-il pas tout lieu de se protéger, de s'enfermer? Et combien de fermetures perfectionnées y a-t-il à la porte du professeur, quand il se cadenasse dans ses murs?

Mais attention ! Une fois la porte ouverte, elle ne se referme plus tout à fait comme avant. Une fois entrevu le spectacle de l'autre, du corps de l'autre, du prolétaire déguisé en éphèbe, une fois entendus les cris, écoutées les plaintes et partagés les rêves, une fois qu'on a bordé dans son lit un garçon qu'on prend à tort pour une rivière, une fois franchi le pont, plus moyen de revenir en arrière. Le professeur l'apprend à ses dépens, lui qui ne pense déjà plus comme avant. Lui qui ne pense plus du tout. De troppenseur, il s'est transformé en touche-à-tout. Et quand tu touches le corps du délit, même en imagination, tu en meurs.

Louis Skorecki

LA DAME SANS CAMELIAS
(MICHELANGELO ANTONIONI - 1953)

Existe-t-il un seul film qui ne soit fasciné, d'une manière ou d'une autre, par ce qu'il a choisi de dénoncer? Il me semble que non (c'est sans doute lié à la nature intrinsèquement fascinatoire de toute image en mouvement), et c'est pourquoi une telle question n'a qu'un intérêt extrêmement général (et devrait cesser de fournir des réponses et des arguments dans tel ou tel débat particulier). Ce qui importe, au contraire, c'est la nature particulière de la fascination à l'œuvre dans tel ou tel film. Celui d'Antonioni, dont le propos est très clairement de démystifier le monde du cinéma (plus précisément : la vie et la carrière d'une star), est, à cet égard, passionnant. S'agissant du cinéma, les films font en général mine d'en approcher l'univers, font semblant d'en démonter les mécanismes et de le rendre familier au spectateur, pour, d'une pirouette finale, le rendre plus inéluctablement mythique et lointain encore. La démarche d'Antonioni est tout autre : à aucun moment nous ne sommes sommés d'entrer dans la cuisine pour surveiller la préparation des plats et les intrigues de dessous la table. Au contraire : nous sommes tenus à distance, tout le temps du film, et toujours à la même distance, celle qui sépare le spectateur vivant du spectacle de mort. Rien de tragique ou d'effrayant pour autant : le monde du cinéma est simplement pour Antonioni une chose curieuse et figée, une série d'images abstraites qui se refusent singulièrement à s'animer. Le monde du roman-photo : on y rêve, on y entre par le rêve, mais il reste toujours inaccessible, comme statufié par la pureté du stéréotype. Qu'importent, après tout, les errances et les erreurs de Lucia Bosé, son bonheur avorté, son désenchantement d'actrice, sa tristesse ineffaçable, puisque, aussi bien, l'important est ici qu'elle puisse se payer tout ça. C'est donc d'une place très curieusement voisine de celle du spectateur le plus ordinaire (le populaire) qu'Antonioni envisage son film et filme ses visages : complicité fabuleuse - puisqu'il s'agit de fable - entre celui qui ne peut pas comprendre (le cinéaste) et celui qui comprend qu'il ne peut pas (le spectateur). Le cinéaste est un oiseau qui se cogne contre une vitre mais qui y revient : il se passe des choses étranges de l'autre côté, des choses à observer soigneusement. Il sait qu'elles ne s'expliquent pas, mais il sait aussi les décrire. Le spectateur est un oiseau qui se cogne contre une vitre mais qui y revient : c'est qu'il a eu le temps d'y apercevoir son reflet. Il sait que ce n'est qu'un reflet, mais il sait aussi que le reflet est beau. Le cinéaste : « à quelles fins agissent-ils ainsi, s'agitent-ils seulement? » Le spectateur : « à quelles fins s'agitent-ils ainsi, agissent-ils seulement? » Ou le contraire. *Car la frontière est mince, bien mince, entre celui qui se demande s'il a affaire à des gens conscients et celui qui se demande s'il a affaire à des vivants.* Les personnages de *La Dame sans camélias* sont comme frappés de stupeur, figés dans une rigidité non pas cadavérique mais photographique. Il vivent au ralenti, ils se nourissent de rêves, ils n'ont pas de substance. Leurs silhouettes se détachent nettement sur des fonds qui font contraste. Leurs idées, toujours les mêmes, ils les ressassent à l'infini, comme s'ils étaient pris dans les sillons d'un vieux disque rayé. Aucune douleur n'altère jamais leurs traits. Combien de fois déjà ont-ils vécu tout ça?

Ambiguïté : voilà un mot qui ne veut pas dire grand'chose. L'ambiguïté du cinéma contemporain tient largement à ce que ses auteurs, voulant ménager la chèvre et le chou, se refusent à adopter un point de vue clair sur les personnages et les situations qu'ils décrivent. Un point de vue, ils en ont toujours un, et c'est lorsque celui-ci transparaît, un peu malencontreusement souvent, que les choses se gâtent. C'est là que l'on voit, dans un film, à qui l'on a affaire. Des gens peu recommandables, à la morale douteuse et à l'éthique problématique, des vendeurs de linge sale, des vendeurs. (On le sait. Tout le monde le sait. Est-ce une raison pour ne pas le redire?). L'ambiguïté de la position d'Antonioni face au monde du cinéma n'a rien à voir avec celle des marchands de soupe : simplement étonné de ce qu'on puisse s'agiter si fébrilement au milieu de tant de faux problèmes, curieux comme un enfant devant un aquarium, il regarde les gens de cinéma avec la hauteur de celui qui n'a pas appris à mentir, un peu envieux peut-être de ce que la bêtise et la vacuité laissent comme temps libre, tout ce temps à employer autrement, tout ce temps qu'il filme tel quel.

Louis Skorecki

« DELLA NUBE ALLA RESISTENZA »
(JEAN-MARIE STRAUB ET DANIELE HUILLET)

Contes de la lune folle avant la pluie
par Jean-André Fieschi

à la Louve,
au Tamanoir

Turin, 11 décembre 1947. A Bona Alterocca, collaboratrice du journal « L'Italia », de Milan, Pavese, la remerciant d'une note signalant l'existence des « Dialogues avec Leucò », perché Leucò è un maledetto libro su cui nessuno osa pronunciarsi : tutti « stanno ancora leggendolo », personne ose se prononcer, ils sont tous « encore en train de le lire ».

Être aveugle n'est pas un châtiment plus terrible que vivre, dit Tiresias.
Qu'est-ce que tu es ? Communiste ? dit le bâtard. Communiste n'est pas qui veut. Les feux s'allumaient sur les collines. A quei tempi era sempre festa. Viendra la mort et elle aura tes yeux

Chers vous deux non tout ça n'est pas marrant, pas marrant du tout. La sieste? La crise? La peste? C'è una legge, cui bisogna ubbidire. La détermination d'Herakles ne met nul terme au sacrifice, son combat est sans issue, comme un privé de Chandler dans la nuit poisseuse des villes. Et la lumière trop aveuglante effraie. Le bâtard, au retour du nouveau monde, avait oublié cet éclat. Avait oublié aussi qu'à la lune, il faut bien croire par force. Les paysans savent des choses que les gens des villes ignorent, le mie terre di vigne, la femme est un peuple ennemi comme le peuple allemand. Bastava uscire di casa per diventare come matte e tutto era cosi bello, specialmente di notte, che tornando stanche morte. Il dit ce qui conjure l'absence, qu'il n'y a pas d'au delà du deuil. Que l'azur perdu brûle et que la chair en tremble. Né aux vendanges, uva di settembre.

Paesi tuoi. Feria d'agosto. Prima che il gallo canti. La bella estate. La luna e i falò.

C. ne supportait pas la vue d'une bête blessée. La Règle? Tout le monde a ses raisons?

Il y a ceux qui s'interrogent, ceux qui je reviendrai, ceux qui c'est un peu trop pour nous, ceux qui comment savoir, ceux qui je préfère la première partie, ceux qui préfèrent l'autre, ceux qui préfèrent le film d'avant, ceux qui sont arrivés en retard, ceux qui attendent les sous-titres pour se prononcer en toute connaissance de cause, ceux qui sourient comme chez le dentiste, ceux qui j'ai rien compris, ceux qui encore bravo, ceux qui où allez-vous chercher tout ça, ceux qui vous questionnent sur le projet politique, idéologique, sexuel, ceux qui mais où avez-vous mis le micro, ceux qui admirent l'austérité de votre style, ceux qui compatissent, ceux qui voudraient bien comprendre où gîte le truc, ceux qui c'est comme moi, ceux qui qu'est-ce que vous allez faire avec Lina, ceux qui n'ont pas aimé du tout, ceux qui ne sont pas venus parce qu'ils avaient autre chose à faire, les empêchés, ceux qui vont adorer, ceux qui vous respectent beaucoup, ceux à qui vous faites un peu peur, ceux pour qui l'amour est la plus vive insulte à la misère, ceux qui sont fatigués, lavorare stanca.

On entend dire des choses horribles, à Rome. Ainsi Zeffirelli serait l'héritier de Visconti. La Verdurin aurait hérité du petit Marcel. De Z., Visconti disait qu'il fallait lui enlever ses petites culottes, et lui donner la fessée. Et de *L'Innocente* : ça raconte le meurtre d'un enfant, alors pas de manières, mica vezzi. Ce D'Annunzio, tout de même? Retournons à Pavese. (« je ne vous cache pas que mon ambition, en composant ce petit livre, fut de m'insérer dans l'illustre tradition qui va de Boccaccio à D'Annunzio »).

De *L'Innocente*, tu disais Danièle il y a de la haine dans ce film.

Et qui se réclame de Sternberg? De Fritz Lang? De Dreyer? Qui ose? Ces noms propres aujourd'hui comme des coups de cravache, non? Les ressasser n'y changera rien. Voici le temps des cinéphiles.

Le suicide de Pavese n'est pas celui d'Hemingway, ventre brûlé, ni de Virginia Woolf, comme Sapho noyée. Quel était le nom de cette rivière? De cette mer? Le suicide n'existe pas. Nessuno si uccide. Pavese était masochiste. Il ne pouvait aimer que des putes. Il était impuissant. Eppure donnette l'hanno fatto. Communiste? Communiste n'est pas qui veut. Il faudrait des communistes qui ne gâteraient pas le nom.

3 octobre 1948, to Hemingway : Did you ever see Piedmontese hills? They are brown, yellow and dusty, sometimes « green ». . You'd like them.

Il n'y a rien à expliquer. Vous cherchez trop à comprendre. Rouvrez plutôt *Le Testament d'Orphée*. Mettez votre nuit en plein jour. Hâtons-nous, les coqs du soir chantent. C'est ta faute, Péloponnèse. Allez ouste, les dieux n'aiment pas attendre. C'est une sauterelle qui ne plaisante pas. Ce sont les ordres. A ceux-là je ne vous conseille pas de désobéir. Comme il a répondu : j'obéis.

Il disait qu'il est bon de revenir à Homère.

Le fils absout bien vite le père d'un meurtre qui l'accable, bien des années après, le meurtre effarant, dicté, atroce, de la Chimère. Se voile la face. Périra sous les murailles de Troie (Iliade, chant VI).

Les dialogues racontent que c'était foutu dès le départ. Tout était perdu d'avance. Mathématique. Les dieux les premiers s'en lavaient les mains, n'y pouvaient mais. Celui qui révèle à une femme ce qu'elle est en puissance en sera le premier cornuto. C'est mathématique. Oui, *mathématique*.

Rimane, il torrente, la rupe, l'orrore.
Il touche au plus profond à l'émotion même, d'où elle vient, comme avant le langage. Ou rien. La transparence, totale, dit l'éclat solaire et la clarté lunaire, l'urgence du torrent, la terre qui a soif de sang frais.
Il reste le torrent, le rocher, l'horreur. Il reste les songes.

La dame des cimes énonce la loi nouvelle. Comme il serre le poing. Je resterai avec toi jusqu'à la fin, dit-elle. Les collines sont neuves, flamboient et bruissent doucement.

(Depuis que la Loi, le Désir, l'Oedipe sont sur toutes les lèvres, notez bien qu'il n'a jamais fait si sombre dans la maison.)

La blessure, le don, la dette, le bleu, le deuil (entre l'azur et l'atroce), menace apaisante des ombres, et des fraîcheurs soudaines. La mer où s'est jetée Sapho est grosse d'amours et de mésaventures. E necessario fare i nomi di Ariadne, Fedra, Andromaca, Elle, Scilla, Io, Cassandra, Medea? Toutes la traversèrent, et plus d'une y resta. Vien da pensare che sia tutto intriso di sperma e di la crime. Qu'elle ne soit que sperme et larmes. Et de quel oeil un garçon des collines la pouvait regarder. On a déjà vu des baleines blanches en Méditerranée.

En dédicade de « La luna » : for C. Ripeness is all.

Il avait lu qu'il fallait dix siècles à peu près à la baleine pour atteindre la maturité.

Aux débuts, sa propre désinvolture mélodique l'étonnait un peu. La maturità è tutto.

Maintenant, la douleur venait aussi au matin.

Quelles règles? Ce qui scande la vie d'une femme? Dans cette mer ce sont celles qui donnent la vie qui font aussi la toilette des morts. Et quel interdit? Vous êtes censés dans leur dos savoir ce que sait Tiresias, et qu'Oedipe ne sait pas. Prego gli dei che non mi accada. Il se bouche les oreilles. Il se crèvera les yeux.

Le secret se dit tout haut et deux par deux, et la menace se profère, ou le défi, sous les oliviers, au clair de lune, sur les rochers la nuit. Face à la plaine, à la bourrasque qui vient. Se fuit de dos. T'es-tu jamais demandé pourquoi le malheur, vieillissant, on s'aveugle? dit Tiresias. Je prie les dieux que ça ne m'arrive, répond Oedipe. Ils se taisent. On ne voit toujours pas le bout de la route. L'essieu grince, et ces bœufs blancs, le silence, tombe, che non mi accada, qu'il ne me tombe

Vous aimez bien son rapport aux femmes, dites-vous, mais ne prisez guère sa philosophie. Vous semblez avoir votre idée sur le cas. Il ne s'agit pas du tout de cinéma expérimental.

(Cette fois, on ne peut pas dire qu'on n'entend pas le texte.)

Quant à notre ami, il était fatal que les chants un, deux, trois, puis treize, quatorze et quinze, pour ne rien dire du partage de minuit, à la pliure des deux miroirs qui réfléchissent l'un l'autre l'impensable vérité du mythe et les tromperies de l'Histoire, pour ne rien dire du partage de midi à San Stefano Belbo, ni de la voix du bâtard, il était fatal qu'il en restât pour ainsi dire exsangue.

Ma louve, la bête se convulse et bave, retrousse babine, croc menaçant, ne veut pas s'endormir, la nuit est noire où les chasseurs partagent le crime en place du pain, c'est un loup des Abruzzes, ne crains rien le vétérinaire est hors-champ. Pas une mort de théâtre.

Il dit qu'on ne sait rien de plus qu'en ces matins du monde où sont défaits les derniers prodiges, la Chimère, la Sphynge. Les choses n'allaient pas s'arranger pour autant. Ils font bien, les dieux, de nous regarder souffrir, dit le fils. Ils font bien, les patrons, de nous manger la moelle, si nous avons été aussi injustes entre nous autres. Le feu crépite, la jatte de lait et de miel est offerte aux ténèbres, à la lune.







Prendre garde à qui est là, dans le champ, à qui y vient. Qui parle et qui écoute. Quand ils se taisent tous deux. Vingt-huit fois la main du garçon a tremblé, le long du corps, parole de colère désaccordée du geste.

Il dit : j'ai donné de la poésie aux hommes, j'ai fait ce que j'ai pu.

Il est étrange un peu de se sentir délinquant, voyou, pestiféré, d'avoir donné un peu de poésie, un film, ce film-là, par exemple, mais en connaissez-vous beaucoup? Pourquoi y en aurait-il beaucoup? Comptons-les ensemble, comme au bon vieux temps des listes, des étoiles, des classements. Nous n'y passerons pas la nuit. En Italie, par exemple : depuis *Profession : Reporter*, et *L'Innocente*? Drôle de tryptique. On m'avait dit que le dernier plan était stupéfiant, dit Luchino, moi j'ai été pris de bout en bout. Vous n'avez pas oublié l'Hôtel de la Gloria, encore un drôle de cadavre dans la chambre grillagée, onze jours pour obtenir la première des deux bonnes prises, on ne sait jamais avec les labos.

Antonioni, avant vous, seul eut l'audace d'être fraternel et modeste avec Pavese : *Le Amiche*, cinq ans après.

(*L'Innocente* montre le crime, pur, la main de l'assassin et le berceau du bâtard, sur champ de neige et de nuit noire, de Noël. Che faro senza Euridice... Tullio Hermil se tue, chez Visconti, pas chez D'Annunzio, où il énonce en début du récit l'objet du meurtre, l'identité du coupable, et dénie toute sentence. Il témoigne de ce qu'il sait d'un enfant qu'on tue. Il surveille en coin, tout de même, les soubresauts de son lecteur. Chez Visconti le vertige est nettement plus glacé. Il n'avait guère de temps à perdre. Sa main criblée de rousseurs tournant les pages en ouverture).

Et comment cette histoire recommence à l'enfant qui serre le poing sur le couteau, crispe sa main au vide., (Il avait retrouvé le cadavre dans la rivière, le père a mis le feu à la grange).

Une telle violence courait bien risque de se retourner contre elle-même. Nessuno si uccide. Il doit bien y avoir, dans les archives Einaudi, les mots écrits par P. sur son exemplaire des Dialogues, à la fin du mois d'août 50, dans la chambre d'hôtel de Turin. En français, c'est à peu près : je pardonne à tout le monde et je demande pardon à tout le monde. Ça va comme ça? Surtout, pas de bavardages.

Du « Dictionnaire des littératures » en 3 vol., PUF 1968 : « PAVESE » (Cesare), 1908-1950. *Traducteur, poète et narrateur italien. Son recueil de poésie « Travailler fatigue » (1936) est passé inaperçu malgré la délicatesse des impressions qu'il propose. Par ses traductions des plus célèbres romanciers américains il a influé sur le roman italien moderne et sur son oeuvre romanesque surtout (sic) (« Tes pays »*, 1942; *« Le Compagnon »*, 1946; *« Avant que le coq chante »*, 1949; *« Le Métier de vivre », posth., 1952, est un journal des quinze dernières années de sa vie.) Dans le cadre de Turin et de ses environs, il évoque une société sans idéal qui s'abandonne au fil du temps, après la dernière guerre. Il a publié divers recueils de nouvelles très estimées entre 1947 et 1950. Il se suicida, comme incapable de satisfaire son amour robuste de la terre dans l'atmosphère de la ville et de l'époque.* » La place que lui assigne ici le hasard alphabétique, entre deux poètes croates.

Ecco.

12-15 janvier 1979.

J.-A. F.

TRIBUNE

Cinéma, fragments d'expérience

par Jean-Pierre Oudart

Plutôt qu'une réponse à une réponse qui n'en implique guère, des suites. Ici.

Qu'à *Orange Mécanique*, il y ait presse, n'est pas très étonnant, à une époque où beaucoup éprouvent le non-sens de l'existence dans le social, dont les idéaux progressistes et gestionnaires s'efforcent de camoufler les brèches. Que ce non-sens soit, par l'efficacité d'une dramaturgie burlesque, converti en jouissance spectaculaire, c'est ce qui fait que, le temps d'un film, on peut se croire à un opéra-bouffe.

La question que j'ai soulevée, celle du Dieu méchant, n'est pas de la bricole philosophique. Il s'accumule dans le social une considérable haine, un poids de mort dont procède aujourd'hui le goût des films-catastrophe, des grands spectacles cathartiques qui font la une des écrans. Les seuls films aujourd'hui où des foules se surprennent à rire.

Mais *Orange Mécanique*, ce n'est pas *Les Dents de la mer* ! Le ressort de cette dramaturgie n'est pas le pouvoir de frayeur d'un scénario de type « fais-moi peur ». Et dans son art du sensationnel, sidérant, sciant et planant, quelque chose dit, violemment et en mineur, non à Hollywood, à ce qu'on peut appeler ses procédures identificatoires, ses idéaux chorégraphiques. Les fait voler en éclats, dans les meilleures séquences, selon un calcul de disproportion des images du corps à quoi tient son humour.

J'ai parlé d'un jeu de cubes, pour imager ce qu'il en est de la jouissance de ce cinéma, puisqu'aussi bien, aussi longtemps que la jouissance-cinéma se pensera, il sera question de cubes scénographiques. Le jeu, chez Kubrick, n'est certainement pas aussi subtil que chez Eisenstein, mais tout de même assez réjouissant esthétiquement.

Dans certaines séquences, vous avez successivement une image en plan moyen ou éloigné, et, tilt, à la suivante, un gros plan. Effet Eisenstein. Cela produit une perte instantanée d'impression de réalité, de référence à la position des figures dans l'espace scénique. Le gros plan n'est pas un détail de corps gros comme l'écran, mais plutôt, selon la formule « gros comme une maison » (autrement dit pas croyable, délirant, déconnant), l'écran gros une seconde de votre cinéma hallucinatoire. Rude coup pour les géants de l'imaginaire ! Car peut-être l'écran est-il gros d'un dieu, mais, dimension d'humour de cette expérience psychotique dont s'amuse tout un chacun, le dieu est réduit à rien par l'effet de tilt (1). C'est ainsi que se formule, dans *Orange Mécanique*, que les gros méchants sont des zéros, comme l'écrivain fasciste qui fait de la plus-value avec sa marchandise spectaculaire.

Il y a là une logique, une mathématique du rire, dont relever l'argument, dans l'écriture, met en position de reconnaître que les automatismes machiniques, au cinéma, ne sont pas ceux qu'on croit, ou pas seulement. Le rire du gros plan fait écho aujourd'hui aux gadgets électroniques dont le succès tient à ce qu'on a réussi à fabriquer des machines qui mettent en jeu nos facultés hallucinatoires, et la jubilation qui en accompagne l'exercice.

Mais Kubrick, c'est beaucoup plus que cela. Pour moi, un film comme *L'Odyssée de l'espace* est le point d'aboutissement d'une expérience des images qui n'a aucun équivalent dans le cinéma d'Hollywood, et il faut rendre hommage aussi à ce grand opéra pacifiant.

Un rien de jouissance se machine en plans coulissants, disjoints. Et pour comprendre sur quel étai de fiction informatique elle fait cheville au dispositif de cinéma qui la programme, selon l'expérience des spectateurs modernes, il faudrait savoir mesurer, avec je ne sais quels instruments, l'écart entre le stress-panique des U.S.A. à l'annonce, par la voix d'Orson Welles, d'une invasion martienne, et la gisance tranquille du corps, à ce cinéma.

Comprendre comment le scénario calculé d'une perte d'information, dans cette prosopopée insensée, se mue en joie pour une foule

qui, sous ce toit de gel et de nuit polaire, relève musicalement l'écho assourdi d'une panique.

Et comment, de ce toit, le film n'est que l'indice répété de la même fracture qui ne signale plus, dans le suspense d'une agonie à ciel ouvert, qu'un immense retrait de libido au champ des images.

Dans une flaque sombre, après l'orage, des étoiles. Regarde passer les comètes, les machines, avant d'être précipité par un train fou dans la suffocation d'une aphasie qui du point focal rejaillit en rayons colorés, filaments, océans refluant sous la pression du toit qui maintenant s'avance dans un regard qui en dépose un peu la terreur. Écran.

Ne dénotez pas les images, hallucinez-les plutôt ! Et en retour, vous comprendrez peut-être que les histoires de merde au fond des yeux, de scène primitive, de secret perdu dont s'alimente la sémiologie, ne sont que des gadgets psychanalytiques, des lunettes qui rendent aveugle à ce qui s'avance, matériellement, dans le cinéma moderne.

La passion de la dénotation est une chose plus sérieuse. Elle advient, comme c'est arrivé il y a quelques années pour Hollywood, quand les images, on ne peut plus les voir en peinture. L'argument du déchet, très en vogue aujourd'hui, c'est de là qu'il vient, de cette expérience historique. Et l'argument du travail n'en a peut-être été que la relève idéaliste, sur le mode d'une conversion hystérique de cet affect qui a suscité une génération de critiques de cinéma à produire les preuves du travail cinématographique, les preuves à vue, qu'il ne faut pas lâcher.

Godard est un cinéaste qui ne cesse pas de fabriquer des images qu'il ne peut pas voir en peinture. C'est le paradoxe de son travail, l'oeuvre méthodique de sa haine. Son humour noir, dans *Six fois deux,* consiste à infliger à froid à son monde, son public, une initiation sadique qui, à mon sens, clôt cette époque.

De quoi s'agit-il, dans l'interview de la femme de ménage et du jeune soudeur? De mettre en acte l'impossibilité de gouverner, de patronner, d'éduquer, et ce que les images nous en renvoient, de grimaces de réel peu tolérables. Cet acte de cinéma est une manière de psychanalyse sauvage de la relation fantasmatique du corps bourgeois au corps ouvrier, au corps forcé au travail. Et sans doute est-ce l'aboutissement du trouble vers la séduction et l'obscénité où nous mènent les images de Godard, depuis toujours. Pas plus loin, ce qui n'est de toute manière pas rien, que de reconnaître à quel point nous sommes malades de notre intériorité névrotique bourgeoise, malades de sa ségrégation. Et de ses images.

Reste que cette esthétique du as-tu bien vu, as-tu bien écouté, avoue que ça te pince, n'est pas de mon goût. A force de trop bien savoir à qui il s'adresse, à trop normer ce savoir, dans ses procédures scénographiques, Godard finira par ne plus susciter que des passions ontologiques.

Dans le cinéma de Kramer s'active peut-être quelque chose comme une ontologie. A la différence de Godard, et dans le contexte d'une tout autre expérience, ce cinéma ne convoque pas le spectateur comme sujet d'un fantasme. Il fonctionne plutôt comme décepteur de fantasme, pour autant que l'obscénité des images du corps est en quelque sorte réglée d'avance, scénographiquement, par une exténuation des effets de coulisse. En revanche, et c'est, je crois, sans équivalent dans le cinéma moderne, il travaille le spectateur vers la parole, à susciter un roulement de langage dans le parcours du film.

Film sans public, ici ni ailleurs, invisible et illisible, *Milestones* regarde certainement, de bien des manières, l'avenir du cinéma 16 mm. Illisible n'est pas le mot qui convient : disons qu'il ne rententit pas de manière telle qu'on puisse sans difficulté formuler aujourd'hui en quoi le travail qui le programme en fait, dans le cinéma, quelque chose d'aussi important que Joyce dans l'écriture.

Le problème n'est pas que l'avant et l'après y soient bien ou mal à leur place, mais que la position dans laquelle on peut penser leur relation, par rapport aux cheminements de la fiction, soit absolument problématique et énigmatique. En un sens, c'est, dans la succession des petits scénarios, un cinéma très transparent. Tout ce qui se passe, a lieu, se dit, est aisément référable à une situation concrète, avec le poids d'un avant, ouvrant sur un après incertain. C'est très clair.

Ce qui l'est déjà moins, c'est le processus de relance des personnages (à supposer qu'on puisse ici parler de personnages, parlons plutôt de figures), au sens où on lance les dés sans savoir sur quelle face ils s'arrêteront de rouler. Quand, pour chaque figure, les dés ont cessé de rouler, on éprouve le besoin de refaire l'itinéraire en sens inverse – à la recherche de quoi? Non pas, comme dans le romanesque traditionnel, qui n'induit le spectateur à aucun parcours rétroactif, des éléments premiers d'un processus de développement herméneutique des situations, qui font d'un personnage une petite réserve sémiotique ambulante, mais de ce qui, de la suite des scénarios, revient après-coup, sous forme de butée, d'entêtement d'un mot, d'un geste, d'une image à signifier.

La manière dont, dans *Milestones,* chaque figure chemine comme l'élément d'une constellation provisoire, d'un réseau d'indices sémiotiques mobiles, est absolument déconcertante.

En un sens, ces éléments se condensent en valeurs constantes, dénotant ce qui, dans cette réserve d'Indiens, symbolise les nouveaux rapports sociaux, les alliances, les filiations, les sexualités, les éléments de discours et de pratique politique, etc. Par ailleurs, ces indices s'atomisent en valeurs variables qui marquent, dans la dialectique des scénarios, dans leurs transformations, le retour incessant de ce qui toujours, de quelque façon, était avant passé à l'as. Quelque chose qui est toujours de l'ordre de la rencontre, d'un désir, d'une demande.

Il est frappant de constater à quel point, dans *Milestones*, il n'y a, d'une part, de réserves de socialité qu'institutionnelles (groupes, couples), et de rencontres qu'en excédent de leur consensus. Selon cette écriture agitatrice, toute intériorité est vouée à figurer tôt ou tard comme un leurre.

Ce n'est pas parce qu'il a buté sur la question de l'argent communautaire que Terry, l'ancien G.I., va faire un casse dans une villa et se fait tuer. En même temps, les autres ne s'en sont pas aperçu. Et quand John le leur dit, et leur explique que l'origine sociale a joué, il est trop tard, et lui-même est complètement aveugle quant à ses idéaux de propriété amoureuse.

Ce n'est pas parce qu'il est allé en prison que Peter va ensuite à l'usine. Et s'il refuse l'héritage, la succession du père, ce n'est pas non plus d'évidence selon un idéal de renoncement. Reparcourir le film, revoir au départ cette silhouette traverser la route (quelques mots échangés avec la fille dans la voiture : « Je n'ai pas envie de voir grand'monde » – « Tu changeras d'avis quand on t'entourera tous »), et, près du village indien déserté (avant ou après un épisode amoureux dans les ruines, je ne sais plus), la pose du guetteur au bord de la falaise, pour comprendre que ce qui chemine ici, c'est quelque chose comme une lettre de mort, et ce qui surgit là, félin dans l'herbe, dans cette incandescence solaire, c'est quelque chose comme le rêve insensé de ce qui n'a jamais eu lieu sinon dans des images d'indianité un peu factices, un peu niaises. Quelque chose là dans le film chavire, un corps bascule dans une nostalgie indicible. Remonte ensuite la pente 'une enfance foudroyée.

Les doigts de John et Peter qui se touchent, dans la glaise de l'atelier, qu'est-ce que ça veut dire, au delà de la charge fulgurante de l'image? Où se renoue ailleurs cette rencontre, sinon dans la séquence avec le père-médecin, où il est question de lettres et d'héritage? « Tes lettres ont compté pour moi » – mais l'héritage, il y renonce. Il y a dans cette séquence, quand on l'envisage comme passage dernier du corps de Peter dans la fiction, un calcul esthétique incroyable, qui fait dire une parole de renoncement à un corps dont l'image y fait objection. Un type, en slip, pendant un shake-up, parle à son père de lettres, d'héritage, d'usine. Et en même temps, ce qui fait retour ici – mais au lieu du corps de Peter pour la première fois – c'est une flambée d'imaginaire narcissique.

Un scénario et une image, une disjonction et un reste, en contrenote de l'image narcissique : un petit-bourgeois renonce à l'héritage paternel = castration, c'est ainsi que cela se formule, dans la chair du langage que Kramer travaille, avec des images destinées à susciter des


Ice, de Robert Kramer


Orange mécanique, de Stanley Kubrick

évocations verbales. Ici, très exactement, pour en dire le non-sens. Pas la vérité, mais peut-être que cette vêture pseudo-sexuelle du sujet du capital, ce forçage à un plus-de-jouir, ne fait quelquefois pas le poids de son existence. C'est très exactement que, dans les chemins où cette expérience d'écriture nous mène, entre les images et les évocations verbales, la sexualité, dans son versant mâle, est insignifiante, au sens où elle n'est pas idéalisée.

Comme si, dans le relevé quasi-ethnologique que Kramer effectue d'une expérience de mutation des scénarios de la socialité, son écriture produisait, en excédent, le déchaînement des fonctions symboliques qui la norment, selon la loi phallique. Il en résulte que les images du corps mâle ne répondent pas, non de leur sexualité, mais de leurs idéalités imaginaires. Et que, dans cette désidéalisation des images s'active à la fois le fantôme d'un corps a-symbolique (non pas hors-sexe, mais radicalement a-symbolique), et l'hypothèse d'une perte symbolique. Entre cuir et chair, dans un effet d'inconscient du film qui assigne les corps de la fiction à suspendre à peu près tout scénario érotique pour accomplir un tout autre travail, de désécriture du rapport sexuel. De ce qui fait qu'on parle des « membres » d'une communauté humaine, comme si les femmes n'existaient pas, et que dans toute fiction amoureuse, il y a de l'un.

Il n'y a dans ce film fiction d'aucun rapport sexuel, non pas au sens où il n'y a pas de sexualité, ou très peu, mais dans la mesure où l'écriture des scénarios ne programme, entre les images et les évocations verbales, aucune version idéale, contrairement au cinéma romanesque, de procédure d'assignation des corps à ne faire qu'un. Dire qu'Hollywood, par exemple, ça ne cesse de programmer l'hypothèse du rapport sexuel, signifie simplement qu'au bout du compte à rebours de ses fictions, il y a de l'un qui fait sens, comme condensé amoureux de deux.

Kramer ne se contente pas de filmer des couples en crise, il tranche ce noeud, dans les images du corps mâle, par un effet de perversion d'écriture qui consiste à produire le phallus, strictement, comme objection de pensée à ce qu'il soit autre chose, d'une part, que l'organe, et d'autre part, que le trait disjonctif séparant, entre image et langage, le sexe imaginaire, les idéalités du corps, du sexe réel. Et ceci a lieu deux fois, dans la séquence homosexuelle et dans la séquence du père.

Il y a, dans ce travail d'écriture, des indices pas très naturalistes, et pour y comprendre quelque chose, il faut s'habituer à refendre la réalité des scénarios de leur dimension hallucinatoire, pour autant que c'est dans cette fracture que l'hypothèse d'une perte symbolique se joue.

Dans la séquence homosexuelle, une conduite de désir ne s'enclenche que pour, l'image d'après, produire une sorte de concrétion corporelle a-symbolique, et l'image suivante, l'aveugle titubant avec sa canne. Et ressaisies dans leur succession, les images de Peter sont celles d'un corps qui marche, littéralement, à la poursuite de sa sexuation. Comme si ne cessait de cheminer, dans ce film, l'hypothèse d'une perte, d'une béance indicible qui ne cesserait pas de s'écrire, allégorisée dans un scénario pervers, transmuée en énigme du désir de Peter, et, dans l'étendue du tissu du film, fabulée comme une foule de corps défunts, dans l'après-coup du scénario militant de *Ice*.

A la fin du film, un enfant naît devant la caméra.

Comme si, au terme de cette Odyssée terrestre, le film alors cessait de s'écrire. Ne retenait plus que la mémoire de ce lent travail d'expulsion de la matrice. D'un retour en flammes de l'image de la génération matérielle d'un corps, repoussait des scénarios déjà défaits. C'est, paradoxalement, la seule séquence spectaculaire du film, le moment où l'image fait front, de l'ouverture d'un corps maternel.

Mais comme s'il fallait prolonger cette épreuve d'un dernier vertige, la cascade blanche vient réaliser l'hallucination de la chute même de l'écran. Ce moment de terreur extrême excède la fin de *L'Odyssée de l'espace*. Qu'est-ce qui, dans une fiction de cinéma, fait toit? Rien qu'un bruit, un murmure de langage parcourant un effet de scène. Mais quand l'écran même se fait obscène, comme ici, quand se répète cette chute en blanc, dans le silence, le corps gisant au spectacle s'écroule.

Reparcourir le film, selon ce qu'il expérimente des images du corps. Quelques notations.

Il y a dans *Milestones* une mise en position paragrammatique des images du corps qui affecte chaque scénario, chaque image. Qui fait masse, dans la mémoire du film, comme si les images se partageaient entre le film d'une mémoire communautaire actuelle, émiettée, et celui du retour halluciné de sa perte. De la perte de son corps fantasmatique. Les images, dans *Milestones*, selon un calcul permanent d'effets d'effeuillage de la matière-cinéma, sont comme les pages d'un livre immergé, qui remonteraient détachées, à la surface des eaux d'un Déluge. Un livre-monstre. Le catalogue des images d'un corps inconnu, préhistorique, sauvage, dont les prélèvements programmeraient moins la mise en mémoire des corps de la fiction que l'imagination d'un autre corps, d'un autre lieu. Une foule d'un autre temps. Il y a, dans ce travail, une reprise de l'expérience paranoïaque de *Ice*, à la fois déposée fantasmatiquement sur ce mode catalographique, et rejouée, scéniquement, selon une procédure de décrochement des scénarios des rails du documentaire, du reportage, du témoignage, par des ruptures d'enchaînements séquentiels et de repérage des figures dans l'espace telles que chaque feuillet, hissant de la réserve, semble suspendre les corps à l'imminence d'une chute. Les laisse parfois tomber.

Dans la mise en abîme des images, comme dans l'espacement et la chute des indices sonores, s'effectuent de fantastiques retraits de libido, des épreuves d'aphasie, des flashes somptueux.

Dans la mémoire, *Milestones* ne fait masse que de l'évocation d'un corps de foule défait, ressaisi en fragments provisoires, en cercles, en noeuds, sertis d'un murmure de langage signalant la présence d'une communauté vivante, détachée de ce fond qui remonte en lambeaux.

Comme si la mémorisation de l'avant et après était doublée par l'avancée d'une autre mémoire – la perte de jouissance d'une foule, dont la nostalgie viendrait de l'avenir. D'un avenir improbable dont le film, dans sa contingence, signalerait l'impossible retour.

Kramer, de sa réserve d'Indiens, aurait pu faire un documentaire, un reportage, un témoignage. Il a réalisé autre chose, le livre d'une expérience intérieure. Qu'une telle énergie esthétique se soit employée à restaurer, au cinéma, la part du vivant, dans des images qui se déploient non selon la fiction d'une intériorité, d'un théâtre, mais selon l'arc d'une généalogie et la mémoire d'une espèce qui retiennent un peu d'histoire et en disent la mortalité, me paraît aujourd'hui sans prix. On s'en apercevra plus tard. Quelque chose s'énonce, dans ce film, d'une époque de mutations qui est la nôtre, qui fait que, dans le cinéma moderne, il y a un avant et un après *Milestones*. Que la parole ne baigne jamais deux fois dans le même corps, et que le corps n'est qu'une levée d'inconnu sur une espèce. Mutation radicale, des images, des scénarios, du cinéma parlant.

Revenons de ce lointain.

Pour le cinéma de Straub, il faudrait trouver des mots nouveaux aussi, pour parler de son violent silence, pour en tenir compte matériellement, selon ses retentissements. Dire de *Fortini/Cani* que, dans le moment de silence de la voix, il ne s'agit pas de comprendre, mais simplement de regarder, c'est faire très bon marché de ce qui peut alors faire, chez les spectateurs, conflit, et transformer ce cinéma en accumulateur de haine.

Dans ce violent silence, dans ce trajet angulaire-cassé de la caméra, dans ce tremblement des images qui affecte le corps d'un stress – et ce reste impondérable de douceur, de tendresse, le vert des collines – et dans cette descente en flammes noires d'un cyprès trouant le bleu d'un ciel d'Italie, c'est d'invocation qu'il s'agit. Aux morts. Comme si, au silence de la voix, quelque chose faisait appel à retentir, un bruit de langage.

Et s'il retentit en vous comme une musique (comme un écho de Monteverdi), ces images de béton cessent de vous faire front.

Encore l'invocation n'est-elle qu'une part d'expérience de ces images. Dans ce trajet angulaire-cassé, la frayeur d'un ongle crissant sur la pierre, une montagne soulevée, affaissée par un tremblement, un éveil de géant secouant sur son dos les blocs, les arbres.

Et dans l'expérience hallucinatoire, finie l'invocation! « Vous êtes, comme disait Artaud du corps de l'acteur, méthodiquement traumatisé ». Par les blocs, les flammes.

Imaginons un instant que le cinéma de Straub soit déconnecté du scénario dogmatique qui exige d'y voir le travail : différence qualitative de son écriture, sa musique stridente, sa violence matérielle en feront un drôle d'objet.

Dans le contexte de cette fiction possible, le texte psychotique pourrait décliner sa littéralité, la voix qui travaille à s'épandre en nappes et les collines qui tremblent, l'invocation aux morts et le trait d'esprit qui pulvérise l'obsession qui gît au lieu de l'inscription vraie, au lieu de la perte de réel d'origine des images. Hallucinez le géant-colline ! La dévotion aux instruments de la création posés devant la scène ne vous sauvera pas, spectateurs, de l'ineffable péché d'être des bêtes de cinéma hors catalogue. Et qui pensent quelquefois, au delà de l'écran.

(1) cf. le texte de Pascal Bonitzer, « Les Dieux et les Quarks », dans le numéro de décembre dernier.

LIVRES

Un conte d'hiver (*Hitler, un film d'Allemagne*)

C'est l'extrême, la folle tragédie, non le sérieux de statistique, dont les enfants ont besoin pour jouer et se faire peur.

Georges Bataille

Que *Hitler, un film d'Allemagne* soit sorti en France l'été dernier (même vu de peu et dans une seule salle), qu'il ne soit visible en Allemagne que depuis un mois environ, a imposé la diversification des deux éditions, allemande et française, du texte du film, cet *« immense dia-monologue »* de Syberberg (1). L'édition allemande visait à introduire le film là-bas, à débloquer sa situation : elle consiste en le découpage intégral du film, préfacé de l'essai de Syberberg écrit après le film : *Die Kunst als Rettung aus der deutschen Misere (L'art comme salut de la misère allemande* à paraître prochainement dans la revue *Change).* Le livre est abondamment illustré. L'édition française est la publication de la très belle version française qu'ont faite pour le film François Rey et Bernard Sobel, celle qu'ont pu voir, entendre les spectateurs parisiens. Son peu d'illustrations fait ressortir une qualité majeure du texte : sa qualité proprement poétique, qui le fait supplément et rappel en nous – *souvenir* du film. Au lecteur nouveau, à l'éventuel spectateur à venir, il offre la disponibilité de se façonner ses propres images, quitte à lui de confronter ultérieurement ses projections du récit au film, à la réalisation de Syberberg. C'est d'ailleurs la qualité essentielle du texte de conjuguer les deux situations : qu'à nous, spectateur d'hier, il se révèle comme un film à venir, à revenir *sous* l'oubli du premier, et que, par sa provenance, ressurgit de notre mémoire l'oeuvre cinématographique claire de l'émerveillement d'un regard neuf.

Au devant de la scène, le romantisme et sa raison : sa soif, son vertige de l'irrationnel, viennent se prendre au propre piège de leur théâtralité : là où s'origina la transparence *classique* de la toile de fond - dans la machinerie théâtrale, le *Deus ex machina* et les anges de stuc de la Contre-Réforme. Ici s'accuse la contrefaçon du pangermanisme, tragédie mortelle du XXe siècle réalisée *au carré* par le wagnérien Hitler, fiction ramassée sous les bottes prusiennes de Bismarck lacérant de boue le corps inerte de Ludwig II : le peuple allemand entrant d'un même choeur dans l'Histoire, la Raison d'État de Hegel dans une main et le *Faust* de Goethe dans l'autre. A ce sommet culminant de la Raison délirante, le *fou* hallucinant ouvre déjà le délire de son abîme :

« Voici ce qui l'a fait
Trop puissant : il est entré
Dans le secret des Dieux.
Que sonne sa parole, elle semble
Au peuple venir de l'Olympe;
Ils lui savent gré
De ravir au ciel
La flamme de vie, et, traître,
De la livrer aux mortels ».
(Hölderlin, *La Mort d'Empédocle)*

Ainsi va la langue de Syberberg, à multiplier les échelles et les points de vue, cycle du récit où le propos unique du despote, l'universel parlant, vient se perdre dans la répétition du valet, les caricatures du bonimenteur, la servilité bornée de l'adepte, la traîtrise du confident, le silence spectateur de l'enfant,

conjugaison shakespearienne du tragique et du grotesque, déclinaison du maître et du bouffon, où ce qui fait nœud se résoud ; du Dieu mort, de Hitler, la question centrale de *l'héritage*, épuisée par Syberberg dans toutes ses acceptions pour se recentrer sur l'essentiel : sa *malédiction (« Vous me haïrez, vous vous haïrez, et vos*

enfants vous haïront ») renforcée de celle des vainqueurs (la tirade censurée du *Juif Süss* de Harlan : *« Que les purulences couvrent vos descendants »).*

« Voilà ce qui terrorise vos enfants et leurs enfants : la peur de cette nouvelle culpabilité ! Notre avenir : des enfants terroristes ! » (Hitler).

Or, il n'y a qu'un point de vue où cette question de l'héritage peut trouver sa solution : celui de l'enfant,

- de l'enfant qui sait qu'un héritage, celui fondamental du *nom de l'Urvater,* on ne s'en débarrasse jamais (surtout pas par des rationalisations d'adulte) : irrejetable, il se gère (et se capitalise – le modèle économique allemand d'aujourd'hui) – ou il s'assimile, se disperse dans la digestion. La lucidité de Syberberg est dans cet option de départ, ce regard muet de l'enfant :

« Tous m'envient cette marionnette, vitale, telle qu'elle est. Mais qu'y puis-je si elle voit des choses, l'escalier des lamentations, un grand-père montrant des étoiles à son petit-fils pour détourner son attention »,

(Cette marionnette de Ludwig II, la seule non défigurée du film, à l'opposé des autres jouets, poupées, *mannequins,* etc.). - *Wir, die Kinder der Hölle.*

De même que la scénographie de Syberberg passe par des objets d'enfance, tous mutilés, avec, en *transparence,* le décor des fastes nazis, les défilés de masses et le Berghof, de même le texte restitue la dureté, l'impitoyable réalisme des discours nazis sur le fond ambiant d'émissions de radio, de chants de propagande, de *Sieg Heil !,* de musique, de Wagner et autres. Ce bain sonore tient de la *berceuse,* et la berceuse c'est d'abord une musicalité. Avant tout contenu. Musicalement, il en est des ratées et des réussies, pure affaire de la beauté de la voix qui les chante, soit la mélodie et l'être qui la chante, mère, radio, ou disque. Nazi, gaulliste, communiste ou libéral avancé, du chant, du conte ou de la comptine, l'enfant ne retiendra que la formule mélodique, ce qui s'y déposera du contenu ne sera que de l'imaginaire. Mais quand la règle est truquée et le jeu forcé à l'extrême, quand les chansons et les contes n'ont plus d'autre fin que d'ouvrir au rêve les grilles de la prison du réel, cette violence – où, dans le bris des jouets, l'enfant est intégralement soumis au projet narcissique de l'adulte, à sa loi –, est celle de sa mort. A ce moment l'homme a atteint sa propre et ultime limite : celle où commence l'enfer des camps d'extermination, celle de son propre anéantissement.

Selon Léo Scheer, le fonctionnement des camps de la mort obéissait à trois règles :

- la *sidération :* l'exclusion, la forclusion du monde extérieur, un modèle unique et idéal, par essence inaccessible : le SS, renvoyant d'emblée le sujet à son inexistence, à sa mort;

- l'*infantilisation :* la dépossession du sujet de son corps passait par un retour à la phase anale, avec, au terme, l'involution totale par la perte de la notion de mort.

- l'*autogestion :* les détenus prenant eux-mêmes en charge la vie du camp et le programme de leur mort, passage obligé, jusqu'à la réalisation des phantasmes, pour que soit maintenu intact, inaccessible, le système de domination, le SS régnant du dehors, horizon renfermant les détenus sur leur mort.

C'est dans le bouclage de ces trois règles que résidait l'efficace des camps de la mort (mécanisme exemplairement démonté au cinéma par Pasolini dans *Salo*[1]). Et aussi sa défectuosité : il suffisait qu'à un moment le sujet retrouve son identité antérieure pour que, la fascination s'inversant, la sidération brisée, le système de domination soit renversé, comme en témoigne cet exemple qu'emprunte Scheer à Eugène Kogon *(L'État SS) :* au moment de son exécution, une détenue, ex-danseuse professionnelle, est appelée par un SS à danser pour lui : elle obéit et, au profit de ses mouvements, prend le revolver du SS et le tue. (Léo Scheer, *La Danseuse,* in *Traverses/9, Ville panique).*

Il y va de ce pas de danseuse dans le film, dans le récit de Syberberg, en tant qu'à la *fascination* y est opposée la *séduction* (comme c'est sans doute ce rapport de *défi,* à préciser, qui était à la base des relations entre Eisenstein et Staline, soit bien autre chose que du *négoce* ou de l'*affrontement*). Si Syberberg vainc la *fascination* de Hitler (laquelle lui a bien survécu), là où les sujets infantilisés réalisaient hallucinatoirement dans les cérémonies de masses de l'Art total, dans la guerre, le corps politique du despote, idéal inaccessible à chacun et engendreur de leur unité, c'est qu'il lui renvoie son image selon la perception perversive d'un enfant : le Diable, devenu réalité avec Hitler, retourne dans la boîte noire des illusionnistes, *Les Dieux du stade* de Leni Riefenstahl sont rebricolés avec la lanterne magique d'un grenier, la Black Mary d'Edison, l'enfant y retrouve ses jouets, poupées et marionnettes, mortifiés par l'*Urvater* et son égérie ; au dramaturge des masses, le wagnérien Hitler, il joue le Wagner qu'aimait Nietzsche, celui qu'il appelait « notre plus grand *miniaturiste* de la musique, celui qui enferme dans le plus *petit espace une infinité de sens et de saveur » (Le cas Wagner)* (et il y a du miniaturiste chez Syberberg). En un mot, il joue contre l'adulte Hitler, *M* le maudit, sa part refusée, barrée : la séduction de l'enfant, le jeu de ses associations défiant la raison adulte, ses mots obscènes contre les grands programmes, une nuit étoilée à l'infini de Noël où se volatilise la cosmogonie glaciaire (toute cette naïveté que lui a reprochée la critique, elle arrêtée, subjuguée, sur l'inaccessible : le réel). La cruauté, le poison de ce *cadeau* à Hitler :

« Qu'il ait sa chance, il le faut. Qu'il naisse, comme chacun de nous. Qu'il ait une mère, qu'il puisse apprendre, aimer, haïr. »

- comment ne pas la voir ?

Hitler, ein Film aus Deutschland, s'adresse à la part d'enfance qui sommeille, nostalgique, en tout adulte; il ouvre les portes du royaume du rêve qu'avait scellées le nazisme (cf. *Les Notes de mémoire* de Jean-Pierre Oudart in *Cahiers* 294) : fin du terrorisme infantilisant du réel. *« Les plus sérieux me semblent des enfants qui ne savent pas qu'ils le sont : ils me séparent des véritables qui le savent et rient de l'être. Mais pour être enfant, il faut savoir que le sérieux existe – ailleurs et peu importe – sinon l'enfant ne pourrait plus rire ni connaître l'angoisse. »* (Georges Bataille).

A l'extrême, Hitler, ein Film aus Deutschland, peut-être ce film n'est-il accessible qu'aux enfants.

Das Ende eines Wintermärchens - Fin d'un conte d'hiver, d'un beau conte de Noël :

Schiller :

« Soyez étreints, ô millions d'êtres,
J'offre ce baiser au monde entier !
Frères au-dessus de la voûte étoilée
Doit habiter un père plein de bonté. »

La nuit tombant sur la lande enneigée, Amélie Syberberg a ramassé son chien en peluche avec une drôle de moustache (le sien, plus celui de Hitler), puis elle est passée de l'autre côté du miroir. Les adultes, eux, sont restée, figés, glacials, sur le seuil : en Allemagne en automne.

Yann Lardeau

1. Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, ein Film aus Deutschland,* Hambourg, Rowohlt, sept. 78. *Hitler, un film d'Allemagne,* Seghers & Laffont, collection *Change,* traduction de François Rey et Bernard Sobel, préface de Jean-Pierre Faye.

Leni Riefenstahl et le IIIe Reich de G. B. Infield

Les films de Leni Riefenstahl sont exemplaires du cinéma nazi ; comme les camps, ils traitent les corps. *Le Triomphe de la volonté* ou *Olympia-les Dieux du stade* sont chair, substance, anatomie du

corps politique hitlérien. Loin d'être interdit ou barré, le corps est ici magnifié dans un prétendu classicisme antique. Dès 1932, *Das blaue licht*, ce film « alpin » réalisé avec la collaboration de Béla Balasz utilise la mystique de l'exploit, de la pureté, du dépassement sublime et sublimé. Pour filmer *S.O.S. Iceberg*, L. Riefenstahl exigera des performances de ses cameramen, des as, anciens pilotes de la première guerre mondiale ! Et c'est après avoir vu *Das blaue licht* qu'Hitler demandera à la cinéaste de tourner *Le Triomphe de la volonté*.

Parcourir la vie et l'oeuvre de L. Riefenstahl, c'est retrouver la quotidienneté de la mise en place de l'horreur. Mais si l'ouvrage de G. Infield se révèle une mine de renseignements, cette biographie n'évite pas les abîmes du psychologisme. Pourquoi gâcher tant de pages à savoir si elle fut la maîtresse d'Hitler, pourquoi s'appesantir sur son « arrivisme », sur ses aspects « dépensiers », sur ses liaisons ? Bref, Infield est plat quand il se fait procureur libéral et banal lorsqu'il chausse des lunettes de valet de chambre. L'on peut pourtant, à partir de ce livre, renouer les fils complexes qui tissèrent le désir fasciste. Bien sûr, les discours officiels prétendent s'opposer à la dépravation du vieux monde, mais ce totalitarisme-là n'est pas simplement puritain : on encourage les saines relations sexuelles entre les jeunesses hitlériennes. Et saisir ce qui se trame de bestialité dans ces corps statufiés, mis en ordre – à la parade militaire ou aux Jeux Olympiques – fait encore énigme. Car ce qui jouit là, ce n'est pas seulement l'instance refoulante, la carapace rigide décrite par Reich, c'est aussi du corps inventé, indestructible, millénaire comme le Reich. L. Riefenstahl noue dans son esthétique un rapport formel de l'art et du politique.

1933 : Joseph von Sternberg, Pabst, Max Reinhardt, Marlene Dietrich, Peter Lorre, tout ce qui compte dans la culture allemande s'expatrie. Goebbels, tsar du cinéma, offre à F. Lang des moyens illimités. Le soir-même celui-ci prend le train pour Paris: C'est à ce moment qu'Hitler lui-même se tourne vers Leni Riefenstahl et lui offre de filmer les cérémonies nazies. Avec la finesse qui le caractérise, il déclare : « Cela me rend malade de voir la propagande politique se dissimuler sous une forme artistique... Que ce soit de l'art ou de la politique, l'un ou l'autre. » Mais la « fuhrerin du cinéma » a de hautes ambitions, et si elle accepte de servir le pouvoir, elle veut que ce soit artistiquement. C'est d'ailleurs ce qu'elle ne cesse de proclamer depuis...

Trois axes caractérisent cet art : le monumental, le rythme, l'apologie du corps. Tout d'abord le nazisme fait grand. En 1934, Hitler demande à Speer de redessiner majestueusement l'esplanade Zeppelin ; le stade de Berlin – construit pour les Jeux de 36 – est le plus vaste du monde. Ensuite, le rythme. Il emprunte à la vitesse, ce concept prôné par Marinetti, qui écrivait : « Il s'agit d'arracher l'homme à la terre immonde ». Enfin le corps : « Ton corps appartient à la nation à laquelle tu dois l'existence » disent les manuels scolaires. Mais ce corps se doit d'être superbe. Aussi, avec celui du Führer, il vaudra mieux truquer... Hitler sera toujours pris derrière une tribune, en contre-plongée, etc. Dans *Le Triomphe de la volonté*, on ne filme que les sommets des bâtiments. Dans cette grande parade nazie, les dignitaires doivent donner l'impression de flotter, de descendre du ciel. Le feu et les nuages « artistiques » font le reste. C'est ce que comprit Goebbels, grand cinéphile, qui déclara : « Ce film dépasse la simple propagande. Il illustre le rythme puissant qui domine notre époque grandiose... C'est un film monumental, éclatant comme le tonnerre et le bruit des colonnes en marche ». Car pour faire du cinéma, ce lieu des amoureux et des chômeurs, un lieu de redressement moral, le régime ne lésine pas. Et dans ce déploiement, L. Riefenstahl va jouer un rôle capital. Quand on lui propose de filmer les Jeux de Berlin, elle s'enthousiasme. Pour la première fois, le sport va accéder à la dignité artistique, et le metteur en scène va diriger les spectateurs, il va régler les jeux eux-mêmes. Leni discute avec les architectes, fait répéter leurs discours aux membres du gouvernement. De plus, elle invente des solutions inédites à des problèmes nouveaux. Elle réussit à filmer le lancer du javelot avec une pellicule qui ne permet qu'une profondeur de champ limitée. Pour prendre le 100 mètres, elle place – le zoom n'existe pas – ses caméras sur des rails, de façon à ce qu'elles soient constamment en amont des coureurs. Pour enregistrer les épreuves d'équitation, elle attache ses appareils sur des selles rembourrées de plumes. Pour tourner les plongeons, elle utilise des caméras sous-marines et ses cameramen plongent en même temps que les athlètes. Enfin, elle dispose, Mabuse aux mille yeux, des dizaines de caméras dans des ballons qui s'élèvent au-dessus du stade. Le peuple doit impérativement les rapporter au bureau du cinéma. Ce dispositif-là invente un cinéma de surveillance absolue, un quadrillage panoptique de la totalité de l'espace. Au montage, la cinéaste éliminera, choisira parmi les milliers de mètres de pellicule. Car les cadrages, les travellings, les recadrages, tout insiste sur la maîtrise, sur la secondarisation, sur la plus-value de code esthétique. Jesse Owens lui-même doit courir pour le peuple aryen. Ici, l'on organise les victoires. Oubliez le corps fuyant du désir en désirant le corps sain de l'effort, ce corps qui se dépasse tellement qu'il n'est presque plus corps. Jamais de corps partiel, mais des agencements unifiés, fléchés, linéaires...

Et ces films firent modèle, firent réel. En pleine guerre, Goebbels ordonne de réaliser un film sur la ville ghetto de Theresienstadt, pour démontrer que les juifs y sont bien traités. On repeint la ville, on expulse les malades et les blessés. On met en place un gigantesque décor documentaire. Gerron, le metteur en scène, est réquisitionné. Il tourne donc le film avec des figurants affamés qui n'ont pas droit de toucher aux monceaux de nourriture entassés sur les tables. Une fois le film terminé, Gerron et son équipe sont envoyés à Auschwitz et gazés. Il faut effacer ce qui pourrait témoigner du simulacre. C'est peut-être dans cet effacement que tient l'esthétique nazie. L'exploit montagnard, la parade ou l'athlète doivent gommer les traces du réel immonde, la trace de ce qui tombe du corps tout comme celle du corps qui tombe.

Christian Descamps

Leni Riefenstahl et le IIIe Reich, par Glenn B. Infield, Éditions du Seuil.

INFORMATIONS

Musique à Angers

La Maison de la Culture d'Angers, le cinéma « Le club » et l'Association « Cinéma parlant » organisent un Festival cinématographique sur le thème : Cinéma et Musique, Musique et Cinéma, du 28 février au 13 mars 1979.

Cette manifestation réunira des projections de films anciens et récents, des concerts de musique de films, des récitals, des rencontres avec des compositeurs des accompagnements musicaux de films muets, etc.

Rouen

Un nombre croissant de films sont tournés chaque année en marge du secteur commercial ; de ce fait, ils trouvent difficilement une place dans les circuits habituels de distribution.

Les Rencontres Nationales du jeune cinéma non professionnel offrent à chacun la possibilité de voir ou de montrer quelques-uns de ces films. En l'absence de tout esprit de compétition, leur originalité réside en outre dans une volonté de dialogue et d'échanges entre un large public, les réalisateurs et les critiques présents.

Les XIe Rencontres auront lieu à Rouen, du 22 au 25 février prochain.

Super 8 à la FNAC

A partir de janvier 1979, la Fnac, à l'initiative d'Alpha-Fnac, inaugure une « cinémathèque Super 8 » qui se tiendra chaque vendredi à 18 heures à l'auditorium de Fnac-Montparnasse. Les différentes tendances qui s'expriment et se dégagent dans le Super 8 (documentaires, fictions, animations, etc) y seront présentées.

Qu'ils soient amateurs ou professionnels, les réalisateurs peuvent proposer leurs films.

L'entrée y est libre et gratuite. Les programmes seront disponibles dans les Fnac début janvier.

Pour tous renseignements :
Françoise DOCQUIERT
Fnac Relations Extérieures
136 rue de Rennes
75006 Paris.

Responsable de la programmation :
Bruno DECHARME
120 rue Jean-Jaurès
92800 Puteaux
Tél. 774.72.85.

Nouvelles de l'underground (bis)

Nous publions une mise au point de C. Eyzykman et G. Fihman (de la Paris Film Coop) en désaccord total avec l'orientation de l'article de Louis Skorecki « Nouvelles de l'underground : le cinéma souterrain d'Avant-garde fait surface et devient A.C.I.D.E. » (Cahiers *n° 294, novembre 1978).*

En revenant de Hyères, Louis Skorecki a fait escale à Lyon, les 11 et 12 septembre, pour participer au deuxième (le premier s'était tenu en juin à Avignon) colloque dont l'objet portait sur les modalités d'aides éventuelles de l'Etat au cinéma indépendant. Que Louis Skorecki revendique une position de cinéaste pour évoquer ce colloque ne l'autorise pas à inclure dans son compte-rendu (publié dans le numéro 294 des *Cahiers du Cinéma*) des contre-vérités flagrantes.

La version officielle délivrée par L. Skorecki (mais aussi par G. Courant dans *Cinéma 78*, n° 239) est construite selon trois parties, conformément au modèle standard du mélo cinématographique ou du roman de gare :

1) Les héros du conflit.

Deux textes désignés par la couleur de leur couverture (vert et gris) ont permis de poser le conflit. Une des différences omise entre les deux textes est que le rapport gris faisait partie des 6 ou 7 documents déposés sur les tables le premier matin, alors que le rapport vert était parvenu à L. Skorecki (comme à tous les participants et au délà) plusieurs semaines auparavant. L. Skorecki ne l'a sans doute pas lu, sinon il se serait aperçu qu'il ne s'agissait pas, comme il l'écrit, *« d'un document élaboré à Avignon »,* mais du rapport du Groupe d'études constitué à la fin du 1er colloque. Et s'il avait pris la peine de prendre connaissance de la composition des rédacteurs (non mentionnés dans l'article) de ce rapport : J.-P. Céton, G. Fihman, R. Lowde, G. Martedi, D. Noguez, G. Rey, Y. Rollin, il n'aurait pu écrire que « *les partisans du rapport vert étaient groupés autour de la Paris Films Coop, autrement dit Eizykman/Fihman »,* ce qui est une absurdité, doublée de deux contre-vérités :

Précisons : 1) que les minoritaires ne sont pas tous membres de la Paris Films Coop, et que des cinéastes ayant déposé des films à la P.F.C. et présents à Lyon ont voté avec les majoritaires ;

2) que L. Skorecki nous fait beaucoup d'honneur en nous identifiant avec la Paris Films Coop, mais la vérité exige de dire que le bon fonctionnement de la P.F.C. est dû au travail d'une dizaine de cinéastes.

Double déformation qui est là (comme dans les séries B) pour désigner d'entrée de jeu et sans équivoque les Méchants ; alors que les « *autonomes* » vont rallier les Bons, c'est-à-dire les partisans du rapport gris ; celui-ci réduisant la globalité des aides à une seule aide, l'atelier, est la résurgence du « complexe » proposé par des membres du Collectif jeune cinéma et de la Coopérative des cinéastes lors de la réunion préparatoire à Avignon, qui s'est tenue à Paris le 1er avril.

Ce rapport, qui a surgi dès le commencement du colloque, totalement appuyé par le verbe invectif de L. Skorecki, est apparu pour ce qu'il était : un coup de force destiné à canaliser le colloque sur la prise de pouvoir par les majoritaires, qui savaient qu'ils l'étaient, puisque les 2/3 des 70 personnes présentes avaient été invitées à leur demande.

2) *L'enjeu.*

Faut-il prendre en compte toutes les formes d'aide ou accorder la priorité absolue à une seule (l'atelier) ? A la question posée, contrairement à ce que laisse entendre Skorecki et comme en témoigne le procès-verbal du colloque, aucune réponse claire ne put être donnée. Or, la prise en compte de toutes les formes d'aide était la condition minimale de l'unité. Mais les majoritaires se retrouvaient sur la ligne de la priorité absolue aux moyens collectifs de production. Quant aux minoritaires, ils ont déclaré à Paris, à Avignon et à Lyon, qu'ils n'étaient pas intéressés par l'atelier et que c'était à ceux qui en avaient le besoin de prendre la responsabilité de sa création et de sa gestion : c'est ça que Skorecki appelle *« blocage ».*

3) Le dénouement.

Dans ces conditions, le colloque débouchant sur une unité impossible, le mauvais mélo s'achève : les minoritaires sont totalement méchants, mais s'amorce le mouvement selon lequel les bons majoritaires seront récompensés, le tout enrobé dans la fantasmatique de Louis Skorecki, dans laquelle, selon ses propres termes, les minoritaires occupent à la fois le rôle *« d'une véritable petite armée blanche »* et *« de futurs petits Soljenytsine du futur Goulag »,* ce qui du même coup montre qu'il (se) place les majoritaires simultanément en position de grande armée rouge et de grand pouvoir bureaucratique.

La vérité est qu'à Lyon deux positions ont émergé, que ne recouvrent ni l'opposition de deux documents, ni la couleur de leur couverture, ni le remake d'*Octobre* qui structure le compte-rendu de Skorecki (pour une analyse approfondie des problèmes soulevés par ce colloque, nous renvoyons au n° 6 de *Melba,* BP 195, 75023 Paris Cédex 01).

Indiquons ici que la réalité est autre : Skorecki à Lyon, a fort honnêtement proclamé que son seul intérêt de cinéaste était le circuit Art et Essai : ce qui éclaire sa position de membre d'une coopérative de cinéastes laissés pour compte de l'Art et Essai.

L'une des questions imposées à Lyon était de savoir s'il fallait, comme le souhaitait le C.N.C., une unité de structure des cinéastes indépendants avec ceux qui, comme Skorecki, faisaient escale à Lyon, pour prendre en marche le train des aides de l'Etat au cinéma indépendant expérimental.

Or, la situation actuelle du cinéma indépendant est de regrouper tous ceux qui autoproduisent leurs films, ce terme s'étend donc à de nombreuses catégories de films ; ne revendiquer que l'Art et Essai, c'est méconnaître l'importance historique et dynamique des salles indépendantes, c'est surtout fausser le problème en ne faisant du cinéma indépendant qu'un vivier pour le cinéma industriel. Qu'il soit aussi cela importe peu, qu'il ne devienne que cela c'est offrir au C.N.C. et au secteur privé, et à tous ceux qui ont pour seul objectif d'y entrer, un milieu qui s'est créé sur les seules forces des cinéastes indépendants, qui s'est créé pour autre chose et sur d'autres modes de fonctionnement.

Il faut rappeler que les deux colloques se sont tenus sous l'égide du responsable de l'Art et Essai au C.N.C. ; toutes volontés de réflexion et de propositions venant des minoritaires ne pouvaient être prises que comme des volontés de contrecarrer le projet des majoritaires, d'autant que le contact avec le C.N.C. fut interprété par beaucoup comme l'espoir virtuellement réalisé d'accéder au circuit industriel et d'en recueillir la légitimité cinématographique.

Fondamentalement, en tant que cinéastes, nous ne sommes pas *« dans le sac de la marginalité »* où Skorecki se met, nous ne sommes pas des laissés pour compte de l'Art et Essai (où nos films ont d'ailleurs été programmés). Outre notre travail de cinéastes, nous élaborons avec d'autres les structures qui rendent possible une certaine pratique minoritaire d'un media conçu pour une diffusion massive : de sorte qu'existe dans le cinéma la possibilité de faire et la possibilité de voir des films qui, non seulement ne sont pas des romans de gare, mais qui ne relèvent pas non plus du seul genre romanesque (et cela dans des conditions qui comportent aussi le silence plutôt hostile d'une revue comme les *Cahiers du Cinéma*).

Ce n'est pas une chose simple. Mais, contrairement à Skorecki, nous n'attendons pas

« que quelque chose nous arrive », nous les faisons. La Paris Film Coop (18, rue Montmartre, 75001 Paris. Tél.: 508.54.22) en est un bon exemple (et ce n'est pas le seul) : ce n'est pas comme les autres coopératives une *« tendance »,* selon le mot de Skorecki, mais le seul organe effectif de diffusion du cinéma indépendant en France. Non seulement nous faisons les choses, mais encore elles fonctionnent, et pas seulement pour ceux qui les font fonctionner : c'est cette exigence que nous avons renvoyée aux partisans de l'atelier, et aux membres des pseudo-coopératives en mal d'Art et Essai.

Enfin, Louis Skorecki a eu la maladresse d'effacer dans son article qu'à Lyon, il y a eu une autre proposition et un autre vote : la deuxième motion omise, présentée par l'un des minoritaires, proposait une structure composée de deux groupes de gestion (étant donnée la réalité de la situation qui comporte deux options) laissant à chaque groupe la définition de ses objectifs et de ses modes de fonctionnement. La deuxième proposition n'était en rien contradictoire avec la première, elle prenait en compte la réalité de la situation et respectait chaque spécificité : les majoritaires votèrent contre, alors que pour la première motion, les minoritaires avaient refusé de voter. Dans ces conditions, la preuve était faite que la divergence d'objectifs se doublait d'une volonté d'hégémonie du groupe majoritaire sur les autres. Aucune autre raison que la volonté d'hégémonie ne justifiait de faire l'unité : ni la volonté des cinéastes qui se serait manifestée avant les avances du C.N.C., ni l'exigence d'unité représentative de la part du C.N.C., car dans tous les secteurs d'activité existe une pluralité d'organismes et cela n'a jamais empêché les contacts avec les institutions.

Vu la teneur et la tenue des débats de Lyon, les minoritaires ne rejoignent pas l'A.C.I.D.E., mais créent une association qui a sa cohérence et sa dynamique et ils espèrent qu'après avoir étendu et gonflé sa représentation, l'A.C.I.D.E. pourra neutraliser sa base.

Claudine Eizykman
Guy Fihman

Le dépot légal des films

Nous sommes en 1978, il est économiquement possible de faire un film de manière indépendante, il suffit de travailler comme gardien de nuit ou faire ses huit heures, avaler des nouilles midi et soir, refuser tout achat de biens ou services non créatifs, acheter de la pellicule périmée (...), faire ses films en amateur du dimanche (c'est autorisé) et parallèlement refuser cet état (c'est déjà moins autorisé). On peut alors travailler « librement ». Du moins faire semblant de le croire - « nous sommes tous en liberté surveillée » –.

Dans ces conditions, il est pratiquement impossible de faire un long métrage en son synchrone. On fait alors du cinéma indépendant, Différent, Expérimental (étiquettes). On peut théoriser et même prétendre que le « cinéma narratif - représentatif - industriel », c'est l'ennemi, comme certains d'entre nous voudraient le faire croire.

Arrive le moment historique ou l'on est assez nombreux pour revendiquer certaines aides - Aides à la production (laboratoire autonome), Aides directes (bourses individuelles). Aides à la diffusion (indépendante, salles art et essai), c'est la création de l'ACIDE (Association des Cinéastes Indépendants, Différents et Expérimentaux) le 18 novembre 1978. Les réussites étrangères de New York (N.Y Filmaker's Coop) et de Londres (London Film Makers'Coop) nous laissent espérer quant à l'issue de ces demandes.

Resteront alors les problèmes de *légalité*.

Le Dépôt Légal des copies : «Tout film ayant fait l'objet d'une projection publique et munis d'un visa doit être déposé deux ans après sa première projection en public auprès de l'INA, immédiatement après si c'est un support vidéo ».

Le Visa de Contrôle : « Si vous faites des projectons publiques et payantes, vous êtes contraints d'avoir des visas. Si quelqu'un était mauvais coucheur et téléphonait à la Police Judicaire, on saisirait vos copies. »

Il est notoire que les lois régissant le cinématographe en France datent du gouvernement de Vichy. Ce dépôt légal qui ne représente qu'une note de frais supplémentaire pour l'industrie cinématographique est pour nous une véritable censure (nous avons à peine les moyens financiers de tirer une copie de nos films). Cette censure reste actuellement potentielle puisque la loi a moins de deux ans. Pour obtenir un « visa de contrôle », il faut présenter une liste des techniciens employés (avec numéro des cartes professionnelles), or nous assumons (revendiquons) la fabrication de nos films à tous les niveaux (tournage, montage et parfois même tirage) et cela sans « cartes » bien sûr.

En effet un problème intéressant le cinéma comme d'autres activités, est d'échapper aux standards de répartition du travail (dressage des corps) en formulant les différentes phases de la production afin de les discuter mais surtout de les transmettre. Ce qui n'est pas une prétention hors de propos, nous disons qu'il y a des précédents dans l'histoire du cinéma : les premières caméras servaient aussi de projecteurs et étaient manipulées par le même opérateur.

Nous n'avons jusqu'à présent jamais été contraints de suspendre une projection par mesure juridico-policière. Ces lois ne sont pas remises en cause par l'industrie cinématographique. Elles ne sont transgressées que par le cinéma « Indépendant, Différent et Expérimental » et par le cinéma Militant.

Nous ne sommes peut être pas en mesure de soulever une polémique importante sur ces problèmes législatifs mais nous gardons à l'esprit que le CNC dans sa brochure documentaliste officielle se vante d'aider le cinéma de recherche et que bien évidemment, il ment. Ou alors il parle du GREC et de l'IDHEC et dans ce cas, bien sûr, il se trompe lourdement.

Si ces aides finissent par se concrétiser, ce ne pourra être que parallèlement à la continuité de la transgression de ces lois corporatistes. Le CNC ne peut se permettre de laisser se généraliser l'exemple des cinéastes indépendants qui aboutirait à l'abandon de son contrôle de la production.

« Or, justement, le pouvoir d'aujourd'hui n'accepte pas cette autonomie de la pensée et de la création artistique et du débat que suscite cette autonomie, qui est cependant l'un des traits les plus précieux de notre tradition humaniste » (intervention du 21 mars 1968 de Pierre Mendes-France in *Cahiers* N° 200)

Le cinéma commercial français est dans une situation catastrophique, il ne doit sa survie qu'à l'augmentation quasi continuelle du prix des entrées. Il ne nous appartient pas de résoudre ce problème. En France, un minimum d'environ 200 films sont fabriqués chaque année de façon indépendante. Nous ne prétendrons pas comme Jonas Mekas *« qu'un seul photogramme de ces films vaut toute la production commerciale »* (allocution à la Cinémathèque en 1976 à l'occasion de l'exposition « Une histoire du Cinéma ») mais il est évident qu'en France comme à l'étranger, il y a autant de films capables de s'assumer que dans le système commercial. Aussi, il n'y a aucune raison pour que le cinéma indépendant accepte le ghetto des galeries d'art dans lequel on s'obstine à vouloir le ranger.

« Le cinéma, qui a virtuellement des pouvoirs plus forts que les arts traditionnels, est chargé de trop de chaînes économiques et morales pour pouvoir être jamais libre dans les présentes conditions sociales ».

« Dans le cinéma, la revendicatioon d'une liberté d'expression égale à celle des autres arts masque la faillite générale de l'expression au bout de tous les arts modernes ».

« Les animaux en cage ne se reproduisent pas »

Marc Berri, Patrice Kirchhofer

Errata

Un certain nombre d'erreurs se sont glissées dans l'entretien avec Tom Luddy, publié dans le n° 295 des *Cahiers* (décembre 1978), erreurs de traduction ou dûes aux conditions de décryptage de l'entretien.

A la page 29 (1re colonne), le film réalisé par Philip Kaufman est *Goldstein* et non *Gold Steam.* Par ailleurs, *The Autobiography of Miss Jane Pittman, Crazy Quilt* et *Funny Man* sont attribués à P. Kaufman alors qu'ils ont été réalisés par John Korty.

A la même page (2e colonne), deux noms propres sont écorchés : il faut lire James Broughton et Jordar Belson (à la place de James Brout et George Belson). Idem pour Carroll Ballard (au lieu de Carol Ballard).

A la page 30 (2e colonne), au lieu de lire « les films de la frontière », il fallait mentionner « Frontier Films », qui fut un collectif comprenant des gens comme Paul Strand, Léo Hurwitz, Jay Leyda, Ben Maddow, Irving Lerner, etc...

ÉDITION

LES CHIENS DU SINAI	FORTINI/CANI
Franco Fortini	Jean-Marie Straub et Danièle Huillet

En 1967, au lendemain de la guerre de Six jours, Franco Fortini, poète, critique, essayiste italien, écrit « Les Chiens du Sinaï ».

En 1976, J-M. Straub et D. Huillet tournent, à partir de cet essai, *Fortini/Cani.*

Ce livre rassemble le texte initial, actualisé par une préface inédite de F. Fortini, et un dossier sur le film qui repose la question des rapports de l'écriture et du cinéma.

SOMMAIRE :

1. Dix ans après, par Franco Fortini
2. Les Chiens du Sinaï, par Franco Fortini
3. *Fortini/Cani,* de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : découpage
3. Lettres de F. Fortini à J.-M. Straub
5. Entretien avec J-M. Straub et D. Huillet
6. Sur *Fortini/Cani,* par Jean Narboni.

Ce livre est édité conjointement par les Éditions de l'Étoile et les Éditions de l'Albatros.

COLLECTION CAHIERS DU CINÉMA
(dirigée par Jean Narboni)

COLLECTION ÇA CINEMA
(dirigée par Joël Farges)

SOUSCRIPTION

Ce livre est proposé à tous nos lecteurs au prix de souscription de 29 F (au lieu de 35 F) jusqu'au 1er mars 1979, date à laquelle le livre sera mis en vente en librairie. Il vous suffit de découper ce bulletin de souscription et de le renvoyer à notre adresse, muni de votre règlement.



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

BULLETIN DE SOUSCRIPTION
LES CHIENS DU SINAÏ - FORTINI/CANI

NOM .... PRÉNOM ....

ADRESSE ....

....

VILLE .... CODE POSTAL ....

Verse la somme de 29 F (frais de port compris)
Mandat-lettre joint
Chèque bancaire
Versement ce jour au C.C.P. 7890-76



A retourner :
9, passage de la
Boule-Blanche
Paris 75012

NOM ....

Prénom ....

ADRESSE ....

....

....

Code Postal ....

Désire recevoir
les numéros cerclés

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

ANCIENS NUMÉROS DES CAHIERS DU CINÉMA

DISPONIBLES A NOS BUREAUX

20 F 192.* 193.* 195.* 199 202. 203. 204. 205 208. 209. 210
211 212. 213. 214 215. 216. 217.* 218 219. 222. 224.
225. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 240.
242-243. 254-255. 258-259. 260-261 251-252.

15 F 241. 244 247. 248. 249. 250. 253. 256 257. 264. 265.
284. 285. 286. 287. 288. 289 292 293. 294. 295. 296.

23 F 290-291.

25 F 262-263 266-267. 268-269.

12 F 270. 271. 272. 273 274. 275 276. 277. 278. 281. 282 283.

18 F 279-280

35 F 207 (Spécial Dreyer). 220-221 (Spécial Russie année 20).
226-227 (Spécial Eisenstein) 234-235. 236-237. 238-239. 245-246.*

Port : pour la France . 0,80 F ; pour l'Étranger : 1,80 F par numéro

Cercler les numéros choisis.

Commande groupées – 25 % pour une commande de plus de 20 numéros.
(Cette remise ne s'applique pas aux frais de port).
(5 ex. minimum)

Vente en dépôt pour les librairies, les ciné-clubs, pour toute personne ou groupe désirant diffuser les CAHIERS DU CINÉMA, nous offrons une remise de 30 %.

***Numéros en voie d'épuisement**

CAHIERS
DU
CINEMA

NOM ....

Prénom ....

ADRESSE ....

....

....

Code Postal ....

La collection . 1971 ☐
1972-1973 ☐
1974-1975 ☐
1976 ☐
1977 ☐
1978 ☐
EISENSTEIN ☐

La série
« TECHNIQUE ET IDÉOLOGIE » ☐

Mandat-lettre joint ☐
Mandat postal joint ☐
Chèque bancaire joint ☐
Versement au C.C.P. 7890-76 ☐

COLLECTIONS : OFFRE SPÉCIALE

130 F (+ 8 F pour frais d'envoi)
Collection 1971 . n° 226-227 (spécial Eisenstein) - 228 - 229 - 230 - 231 - 232 - 233 - 234-235.

140 F (+ 8 F pour frais d'envoi)
Collection 1972-1973 : n°s 234-235 - 236-237 - 238-239 - 240. 241. 242-243. 244. 247 248.

110 F (+ 8 F pour frais d'envoi)
Collection 1974-1975 : n°s 249. 250. 251-252. 253 254-255 256 257. 258-259 260-261.

100 F (+ 8 F pour frais d'envoi)
Collection 1976 : n°s 262-263. 264. 265. 266-267. 268-269 (spécial images de marque). 270. 271. 272.

90 F (+ 8 F pour frais d'envoi)
Collection 1977 : n°s 273-274 275 276. 277. 278. 279-280. 281. 282 283

135 F (+ 10 F pour frais d'envoi)
Collection 1978 : 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290/291. 292.293. 294.295

290 F (+ 17 F pour frais d'envoi)
Collection EISENSTEIN : Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des vingt-trois numéros dans lesquels ont paru les textes d'EISENSTEIN (n°s 208 à 211, 213 à 227, sauf le n° 223 épuisé, 231 à 235), au prix spécial de 130 F (+ les frais de port). Cette offre est valable dans la limite des exemplaires disponibles.

90 F (+ 7 F pour frais d'envoi)
Collection « Technique et Idéologie » : série d'articles de Jean-Louis COMOLLI parus dans les n°s 229. 230. 231. 233. 234-235 241 des Cahiers.

Cocher les collections choisies

Edité par les Editions de l'Etoile – S.A.R.L. au capital de 50.000 F – R.C. Seine 57 B 18373 – Dépôt légal à la parution
Commission paritaire No 57650 – Imprimé par Maurice Dauer, 75011 Paris
Photocomposition, photogravure : PMF, 35, rue de l'Ermitage, 75020 Paris
Le directeur de la publication : Serge Daney – Printed in France.

CAHIERS DU CINEMA 297

15 F

N° 297 FÉVRIER 1979